



Roland Barthes
Il grado zero della scrittura

seguito da

Nuovi saggi critici

Piccola Biblioteca Einaudi
Saggistica letteraria e linguistica



In questo libro Barthes intende affermare l'esistenza di una realtà della forma indipendente dalla lingua e dallo stile, cercare di mostrare come questa terza dimensione formale legghi lo scrittore alla sua società e di far risaltare che non vi è letteratura senza morale del linguaggio. Al fine di individuare questi aspetti, egli studia le trasformazioni del linguaggio letterario lungo un percorso che muove dalla scrittura trasparente dei classici, passa per quella sempre più torbida del XIX secolo sino a giungere alla scrittura d'oggi, priva di qualsiasi segno. Ed è appunto questa scrittura neutra, quella bianca di Camus e di Blanchot o quella parlata di Queneau, a essere definita «grado zero della scrittura».

Completano il volume gli otto Nuovi saggi critici, raccolti da Roland Barthes in volume nel 1972.

Ocr e conversione a cura di Natjus

LADRI DI BIBLIOTECHE



Piccola Biblioteca Einaudi 236

Nuova serie

Saggistica letteraria e linguistica

Titolo originale *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*

© 1953 e 1972 Éditions du Seuil

© 1982 e 2003 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzioni di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera

www.einaudi.it

ISBN 88-06-16621-2

Roland Barthes

Il grado zero della scrittura

seguito da

Nuovi saggi critici

Indice

Il grado zero della scrittura

Introduzione

Parte prima

Che cos'è la scrittura?

Scritture politiche

La scrittura del Romanzo

Esiste una scrittura poetica ?

Parte seconda

Trionfo e rottura della scrittura borghese

L'artigianato dello stile

Scrittura e rivoluzione

La scrittura e il silenzio

La scrittura e la parola

L'utopia del linguaggio

Nuovi saggi critici

La Rochefoucauld: *Riflessioni, ovvero Massime e Sentenze*

Le tavole dell'*Encyclopédie*

Chateaubriand: *Vita di Rancé*

Proust e i nomi

Flaubert e la frase

Da dove incominciare?

Fromentin: *Dominique*

Pierre Loti: *Aziyadé*

Nota ai testi

IL GRADO ZERO DELLA SCRITTURA

Introduzione

Hébert non iniziava mai un numero del «Père Duchêne»¹ senza infilarci dentro qualche «canchero! » e qualche «va' in malora! » Queste imprecazioni non significavano niente, ma segnalavano. Che cosa? Tutta una situazione rivoluzionaria. Ecco dunque l'esempio di una scrittura la cui funzione non è più soltanto quella di comunicare o esprimere, ma anche d'imporre un al di là del linguaggio che è al tempo stesso la Storia e la posizione che vi si assume.

Non esiste linguaggio scritto senza ostentazione, e ciò che è vero per il «Père Duchêne» è vero anche per la Letteratura. Anche la Letteratura deve segnalare qualche cosa, diverso dal suo contenuto e dalla sua forma individuale, che è la sua propria chiusura e attraverso la quale, appunto, essa s'impone come Letteratura. Di qui, un insieme di determinati segni senza alcun rapporto con l'idea, la lingua e lo stile, destinati a definire nello spessore di tutti i modi di espressione possibili la solitudine d'un linguaggio rituale. Questo ordine sacrale dei Segni scritti fissa la Letteratura come un'istituzione e tende chiaramente ad astrarla dalla Storia, dal momento che nessuna clausura è possibile senza un'idea di perennità. Ora, la Storia agisce con maggiore chiarezza proprio dove è rifiutata; è quindi possibile tracciare una storia del linguaggio letterario, che non è la storia della lingua né quella degli stili, ma semplicemente la storia dei Segni della Letteratura, e si può essere certi che questa storia della forma mette in evidenza a suo modo (che fra l'altro non è il meno chiaro), il suo legame con la Storia profonda.

Si tratta, beninteso, d'un legame la cui forma può variare con la Storia stessa; non è necessario ricorrere a un determinismo diretto per sentire la Storia presente in un destino delle scritture; questa specie di fronte funzionale che trascina con sé gli eventi, le situazioni e le idee nel corso del

tempo storico, propone qui non tanto gli effetti quanto i limiti duna scelta. La Storia è dunque davanti allo scrittore come l'avvento di un'opzione necessaria tra diverse morali del linguaggio; essa lo obbliga a *significare* la Letteratura secondo possibili che egli non padroneggia. Si vedrà, per esempio, che l'unità ideologica della borghesia ha prodotto una scrittura unica, e che in epoca borghese (vale a dire in epoca classicistica e romantica) la forma non poteva essere divisa, dato che la coscienza non lo era; e che, viceversa dal momento in cui lo scrittore ha cessato di essere un testimone dell'universale ed è diventato una coscienza infelice (verso il 1850), il suo primo gesto è stato quello di scegliere l'impegno della sua forma, sia accettando, sia rifiutando la scrittura del suo passato. La scrittura classicistica è dunque esplosa e tutta la Letteratura, da Flaubert a oggi, è diventata una problematica del linguaggio.

È appunto in quel momento che la Letteratura (la parola è nata poco tempo prima) è stata definitivamente consacrata come oggetto. L'arte classica non poteva sentirsi come un linguaggio perché *era* linguaggio, vale a dire trasparenza, circolazione senza sedimento, concorso ideale di uno Spirito universale e di un segno decorativo senza spessore e senza responsabilità; la chiusura di quel linguaggio era sociale e non connaturata. È noto che verso la fine del xvii secolo, questa trasparenza comincia a intorbidirsi, la forma letteraria sviluppa un nuovo potere, indipendente dalla sua economia e dalla sua eufemia; essa affascina, disorienta, ha un peso; la Letteratura non è più intesa come un modo di circolazione socialmente privilegiato, bensì come un linguaggio compatto, profondo, pieno di segreti, offerto come sogno e allo stesso tempo come minaccia.

La cosa importante è che d'ora innanzi la forma letteraria potrà provocare i sentimenti esistenziali che sono connessi al vuoto di qualsiasi oggetto: senso dell'insolito, familiarità, disgusto, compiacimento, consumo, uccisione. Da cent'anni a questa parte, ogni scrittura è quindi un esercizio di familiarizzazione o di ripulsa nei confronti di questa Forma-Oggetto che lo scrittore fatalmente trova sulla sua strada, che egli deve considerare, affrontare, accettare, e che non può mai distruggere senza distruggere anche se stesso come scrittore. La

Forma sta sospesa davanti allo sguardo come un oggetto. Qualunque cosa si faccia, essa è uno scandalo: se è mirabile, appare fuori moda; se è anarchica, è asociale; se è particolare rispetto all'epoca o agli uomini, essa è sempre e comunque solitudine.

Per tutto il XIX secolo si è assistito al progredire di questo drammatico fenomeno di concrezione. In Chateaubriand è ancora semplicemente un sottile sedimento, il peso lieve di un'euforia del linguaggio, una sorta di narcisismo in cui la scrittura si differenzia appena dalla sua funzione strumentale e non fa che guardare se stessa. Con l'introduzione di un valore-lavoro, Flaubert — per limitarci qui a ricordare solo i momenti tipici di tale processo — ha fondato definitivamente la Letteratura come oggetto: la forma è diventata l'ultimo elemento di una «fabbricazione», proprio come un vaso o un gioiello (il che vuol dire che la fabbricazione è stata «significata», che cioè è stata per la prima volta offerta come spettacolo e che è stata imposta). Infine, Mallarmé ha portato a termine questa costruzione della Letteratura-Oggetto attraverso l'atto estremo di tutte le oggettivazioni: l'uccisione; è noto infatti che tutto lo sforzo di Mallarmé è volto a una distruzione del linguaggio, di cui in un certo senso la Letteratura non sarebbe altro che il cadavere.

Partita da un nulla in cui il pensiero pareva levarsi felicemente sullo scenario delle parole, la scrittura è così passata attraverso tutti gli stadi di una solidificazione progressiva: dapprima oggetto di uno sguardo, poi di un fare e infine di un omicidio, essa vive oggi un'ultima trasformazione: l'assenza. In quelle scritture neutre, qui chiamate «il grado zero della scrittura», si può facilmente discernere la mozione stessa d'una negazione e l'incapacità di realizzarla in uno spazio di tempo, come se la Letteratura, che da un secolo a questa parte tende a tramutare la sua fisionomia in una forma priva di retaggio, non trovasse più la purezza altro che nell'assenza di qualsiasi segno, proponendo alla fin fine la realizzazione di questo sogno orfico: uno scrittore senza Letteratura. La scrittura bianca, quella di Camus, di Blanchot o di Cayrol per esempio, o la scrittura parlata di Queneau, costituiscono l'ultimo episodio di una Passione della scrittura che segue passo passo le lacerazioni della coscienza borghese.

Ciò che s'intende fare qui, è delineare questo rapporto; è affermare l'esistenza di una realtà formale indipendente dalla lingua e dallo stile; è cercare di mostrare che questa terza dimensione della Forma lega anch'essa, non senza un tragico corollario, lo scrittore alla sua società; e, infine, è far risaltare che non vi è Letteratura senza una Morale del linguaggio. I limiti materiali del presente saggio (di cui alcune pagine apparvero nel 1947 e nel 1950 su «Combat») indicano a sufficienza che si tratta solo di un'introduzione a quella che potrebbe essere una Storia della Scrittura.

Note

1 [Jacques-René Hébert (1757-94), giornalista e uomo politico. Nel 1790 diede vita al «Père Duchêne», che fu uno dei principali fogli di propaganda rivoluzionaria].

Parte prima

Che cos'è la scrittura?

Come si sa, la lingua è un *corpus* di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli scrittori di una stessa epoca. Questo vuol dire che la lingua è come una Natura che passa interamente attraverso la parola dello scrittore senza tuttavia darle alcuna forma, senza nemmeno nutrirla: essa è come un cerchio astratto di determinate verità; soltanto al di fuori di esso comincia a depositarsi la densità di un verbo solitario. Essa racchiude tutta la creazione letteraria pressappoco come il cielo, il suolo e la loro congiunzione rappresentano per l'uomo un *habitat* familiare. E assai più che una riserva di materiali essa è un orizzonte, cioè un limite e un punto di sosta insieme, in una parola la distesa rassicurante di un'economia. Lo scrittore non vi attinge letteralmente niente: la lingua per lui è semmai una specie di linea la cui trasgressione potrebbe designare una *metanatura* del linguaggio: essa è l'area di un'azione, la definizione e l'attesa di un possibile. Essa non è il luogo di un impegno sociale, ma solo un riflesso senza scelta, la proprietà indivisa degli uomini e non degli scrittori; essa resta al di fuori del rituale delle Lettere; è un oggetto sociale per definizione, non per elezione. Nessuno può, senza preparativi, inserire la propria libertà di scrittore nell'opacità della lingua, perché attraverso la lingua è la Storia intera che prende consistenza, completa e unita come una Natura. Sicché per lo scrittore la lingua è solo un orizzonte umano che instaura sullo sfondo una certa *familiarità*, del resto assolutamente negativa; dire che Camus e Queneau parlano la stessa lingua significa sottintendere, mediante un'operazione differenziale, tutte le lingue arcaiche o futuristiche che essi non parlano : sospesa tra forme abolite e forme sconosciute, la lingua dello scrittore è più un limite estremo che un supporto; è il luogo geometrico di tutto quello che egli non potrebbe dire senza perdere, quale Orfeo che si volta indietro, la stabile

significazione del suo movimento e il gesto essenziale della sua sociabilità.

La lingua è dunque al di qua della Letteratura. Lo stile è quasi al di là: le immagini, il lessico, il fraseggiare di uno scrittore, nascono dal suo corpo e dal suo passato e a poco a poco diventano gli automatismi stessi della sua arte. Così, sotto il nome di stile, si forma un linguaggio autarchico che attinge solo nella mitologia personale e segreta dell'autore, in quello stadio ipofisico dell'espressione in cui si forma la prima coppia di parole e di cose, in cui si fissano una volta per tutte i grandi temi verbali della sua esistenza. Qualunque sia il suo grado di raffinatezza, lo stile ha sempre qualcosa di grezzo: è una forma senza uno scopo, è il prodotto di un impulso, non di un'intenzione, è come una dimensione verticale e solitaria del pensiero. I suoi riferimenti sono al livello di una biologia o di un passato, non di una Storia: è la «cosa» dello scrittore, il suo splendore e la sua prigione, è la sua solitudine. Indifferente e trasparente in relazione alla società, atteggiamento chiuso dell'individuo, lo stile non è affatto il risultato di una scelta, di una riflessione sulla Letteratura. Esso è la parte privata del rituale, si leva dalle profondità mitiche dello scrittore e si espande indipendentemente dalla sua responsabilità. È la voce decorativa di una carne sconosciuta e segreta; funziona come una Necessità, quasi che, in questa specie di crescita floreale, lo stile fosse solo il termine di una metamorfosi, cieca e ostinata, la parte di un infralinguaggio che si elabora al limite della carne e del mondo. Lo stile è propriamente un fenomeno di ordine germinativo, è la trasmutazione di un Umore. Così le allusioni dello stile si diramano in profondità; la Parola ha invece una struttura orizzontale, i suoi segreti sono sulla stessa linea dei suoi termini, e ciò che essa nasconde è svelato proprio dalla durata della sua continuità; nella Parola tutto è offerto, destinato a un'usura immediata, e il verbo, il silenzio e il loro movimento sono trascinati verso un senso abolito: è un *transfert* senza traccia e senza ritardo. Lo stile, al contrario, ha solo una dimensione verticale, affonda nel ricordo circoscritto dell'individuo, compone la sua opacità a partire da una certa esperienza della materia; lo stile non è mai altro che metafora, cioè equazione tra l'intenzione letteraria e la struttura fisica dell'autore (e si ricordi che la struttura è il deposito di una

durata). Lo stile è quindi sempre un segreto; ma il versante silenzioso del suo riferimento non dipende dalla natura mobile e continuamente differibile del linguaggio; il suo segreto è un ricordo racchiuso nel corpo dello scrittore; la virtù allusiva dello stile non è un fenomeno di velocità, come nella parola, dove ciò che non è detto resta ugualmente una supplenza del linguaggio, ma un fenomeno di densità, perché ciò che ha precisa e profonda consistenza sotto lo stile, raccolto con rigidità o tenerezza nelle sue figure, sono i frammenti di una realtà assolutamente estranea al linguaggio. Il miracolo di questa trasmutazione fa dello stile una sorta di operazione meta-letteraria, che innalza l'uomo alle soglie della potenza assoluta e della magia. Per la sua origine biologica, lo stile si situa al di fuori dell'arte, cioè al di fuori del patto che lega lo scrittore alla società. È perciò possibile che un autore preferisca la sicurezza dell'arte alla solitudine dello stile. Il tipico scrittore senza stile è Gide, la cui «maniera» artigianale sfrutta il gusto moderno per un certo *ethos* classico, esattamente come Saint-Saëns ha rifatto Bach, o Poulenc Schubert. All'estremo opposto, la poesia moderna — quella di Hugo, di Rimbaud o di Char — è satura di stile ed è *arte* solo in rapporto a un'intenzione di Poesia. Proprio l'autorità dello stile, quale legame assolutamente libero del linguaggio e del suo equivalente fisico, impone lo scrittore come una Freschezza al di sopra della Storia.

Per lo scrittore, l'orizzonte della lingua e la verticalità dello stile delineano dunque una natura, in quanto egli non può scegliere né l'uno né l'altra. La lingua funziona come una negatività, è il limite iniziale del possibile, mentre lo stile è una Necessità che lega l'umore dello scrittore al suo linguaggio. Là egli trova la familiarità della Storia, qui quella del proprio passato. In ambedue i casi si tratta proprio di una natura, cioè di un insieme familiare e coerente di gesti, dove l'energia è solo di ordine operativo, impiegata qui a decifrare, là a trasformare, ma mai a giudicare o ad attestare una scelta.

Ora, ogni Forma è anche Valore; per questo tra lingua e stile c'è posto per un'altra realtà formale: la scrittura. In qualsiasi forma letteraria vi è la scelta generale di un tono, di

un *ethos* se si vuole, ed è appunto qui che lo scrittore s'individualizza con chiarezza perché è qui che egli s'impegna. Lingua e stile sono concetti antecedenti a qualsiasi problematica del linguaggio, lingua e stile sono il prodotto naturale del Tempo e dell'individuo biologico; ma l'identità formale dello scrittore prende veramente corpo solo al di fuori dell'instaurazione delle regole di grammatica e delle costanti dello stile, là dove il testo nella sua interezza dapprima concentrato e racchiuso in una natura linguistica perfettamente innocente, è destinato a diventare finalmente un segno totale, la scelta di un comportamento umano, l'affermazione di un Bene determinato, introducendo così lo scrittore nell'evidenza e nella comunicazione di una felicità o di un malessere, e legando la forma al tempo stesso normale e particolare della sua parola alla vasta Storia degli altri. Lingua e stile sono due forze cieche; la scrittura è un atto di solidarietà storica. Lingua e stile sono oggetti; la scrittura è una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società, è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della Storia. Per esempio, Mérimée e Fénelon sono divisi da fenomeni di lingua e da particolarità di stile, e tuttavia adottano un linguaggio carico di una stessa intenzionalità, fanno riferimento a una stessa idea della forma e del contenuto, accettano uno stesso ordine di convenzioni, sono al centro degli stessi riflessi tecnici, impiegano con gli stessi gesti, a un secolo e mezzo di distanza, uno strumento identico, senza dubbio un po' modificato nel suo aspetto ma non nella sua situazione né nel suo uso: in poche parole, essi hanno la stessa scrittura. Al contrario, quasi contemporanei, Mérimée e Lautréamont, Mallarmé e Céline, Gide e Queneau, Claudel e Camus, che hanno parlato o parlano la nostra lingua a un medesimo stadio storico, usano scritture profondamente diverse; tutto le divide: il tono, il fraseggiare, il fine, la morale, il carattere del loro discorso, sicché la comunanza di epoca o di lingua è ben poca cosa di fronte a scritture così contrapposte e così ben definite dalla loro stessa contrapposizione.

Queste scritture sono in effetti diverse ma paragonabili, perché sono il risultato di un identico movimento, che è la riflessione dello scrittore sulla funzione sociale della propria

forma, e sulla responsabilità che egli assume scegliendola. Al centro della problematica letteraria che comincia solo con essa, la scrittura è dunque essenzialmente la morale della forma, è la scelta dell'area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio. Ma quest'area sociale non è affatto quella di un effettivo consumo. Non si tratta di scegliere il gruppo sociale per cui scrivere: lo scrittore sa bene che, salvo a prevedere una Rivoluzione, ciò può essere unicamente per la stessa società. La sua è una scelta di coscienza, non d'efficacia. La sua scrittura è un modo di pensare la Letteratura, non di divulgarla. O meglio ancora: appunto perché non può modificare neanche minimamente i dati obbiettivi del consumo letterario (anche se ne ha coscienza, questi dati puramente storici gli sfuggono), lo scrittore riconduce deliberatamente l'esigenza di un linguaggio libero alle sorgenti di questo linguaggio e non già al termine della sua commerciabilità. La scrittura è quindi una realtà ambigua: da una parte, essa nasce incontestabilmente da un confronto tra lo scrittore e la società, dall'altra, da questa finalità sociale, mediante una sorta di tragico *transfert*, essa rinvia lo scrittore alle sorgenti strumentali della sua creazione. Nell'impossibilità di fornirgli un linguaggio liberamente consumato, la Storia gli propone l'esigenza di un linguaggio liberamente prodotto.

Perciò la scelta, prima, e poi la responsabilità di una scrittura designano una Libertà, ma questa Libertà ha diversi confini nei diversi momenti della Storia. Allo scrittore non è concesso scegliere la propria scrittura come in un arsenale in temporale delle forme letterarie. Le scritture possibili di un dato scrittore si definiscono sotto la pressione della Storia e della Tradizione: c'è una Storia della Scrittura, ma questa Storia ha due aspetti: nel momento stesso in cui la 'Storia generale propone - o impone - una nuova problematica del linguaggio letterario, la scrittura resta ancora piena del ricordo dei suoi precedenti usi, perché il linguaggio non è mai innocente: le parole hanno una seconda memoria che si prolunga misteriosamente in mezzo ai nuovi significati. La scrittura è precisa-mente questo compromesso tra una libertà e un ricordo, è quella libertà piena di ricordi che non è libertà se non nell'attimo della scelta, ma già non più nella sua durata.

Io oggi posso senza dubbio scegliermi tale o tal'altra scrittura e in questo gesto affermare la mia libertà, aspirare a una freschezza o a una tradizione, ma io non posso già più svilupparla in una durata senza diventare, a poco a poco, prigioniero delle parole altrui e addirittura delle mie. Un residuo ostinato, derivato da tutte le scritture precedenti e dallo stesso passato della mia propria scrittura, copre l'attuale voce delle mie parole. Ogni traccia scritta precipita come un elemento chimico dapprima trasparente, neutro e anodino, nel quale la sola durata fa a poco a poco apparire tutto un passato in sospensione, tutta una crittografia sempre più densa.

Come Libertà, la scrittura è dunque appena un momento. Ma questo momento è tra i più espliciti della Storia, poiché la Storia è sempre prima di tutto una scelta e i limiti di questa scelta. Ed è perché la scrittura deriva da un gesto significativo dello scrittore, che la Storia ne affiora molto più sensibilmente che da qualsiasi altro settore della Letteratura. L'unità della scrittura classica, omogenea per secoli, la pluralità delle scritture moderne, moltiplicatesi da cento anni a questa parte fino al limite del fatto letterario, questa specie di esplosione della scrittura francese corrisponde effettivamente a una grande crisi della Storia totale, visibile in modo molto più confuso nella Storia letteraria propriamente detta. Ciò che differenzia il «pensiero» di un Balzac da quello di un Flaubert è una variazione di scuola; ciò che contrappone le loro scritture è una rottura essenziale, proprio nel momento in cui due strutture economiche fanno da cerniera, implicando nella loro articolazione mutamenti decisivi di mentalità e di coscienza.

Scritture politiche

Tutte le scritture presentano un carattere di chiusura che è estraneo al linguaggio parlato. La scrittura non è affatto uno strumento di comunicazione, non è una via aperta attraverso cui dovrebbe passare soltanto un'intenzione di linguaggio. Tutto un disordine fluisce nella parola e le dà quel movimento divorante che la mantiene in stato di eterna dilazione. Viceversa, la scrittura è un linguaggio consolidato che vive in se stesso e non ha affatto il compito di affidare alla propria durata una sequela mobile di approssimazioni, ma al contrario di imporre, mediante l'unità e l'ombra dei suoi segni, l'immagine di una parola costruita assai prima di essere inventata. Ciò che contrappone la scrittura alla parola è che la prima *appare* sempre simbolica, introversa, volta ostensibilmente dalla parte d'un versante segreto del linguaggio, mentre la seconda non è che una durata di segni vuoti di cui solo il movimento è significativo. Tutto il linguaggio parlato consiste in questa usura delle espressioni, in questa schiuma portata sempre più lontano, e c'è *parola* solo là dove il linguaggio funziona con evidenza come una forza che elimini solo la punta mobile delle espressioni; la scrittura, invece, è sempre radicata in un al di là del linguaggio, si sviluppa come un germe e non come una linea, manifesta un'essenza e minaccia un segreto, è una contro-comunicazione, intimidisce. Si troverà dunque in ogni scrittura l'ambiguità di un oggetto che è insieme linguaggio e coercizione: in fondo alla scrittura c'è una « circostanza » estranea al linguaggio, c'è come lo sguardo di un'intenzione che non è già più quella del linguaggio. Questo sguardo può benissimo essere una passione del linguaggio, come nella scrittura letteraria; esso può essere anche la minaccia di una penalità, come nelle scritture politiche: la scrittura ha in questo caso il compito di congiungere in un sol tratto la realtà degli atti e l'idealità dei

fini. È per questo che il potere, o l'ombra del potere, finiscono sempre per istituire una scrittura assiologica in cui il percorso che di solito separa il fatto dal valore è soppresso nello spazio stesso del termine, dato contemporaneamente come descrizione e come giudizio. La parola diventa un alibi (cioè un altrove e una giustificazione). Ciò è vero per le scritture letterarie dove l'unità dei segni è attratta contemporaneamente da zone di infra o di ultra-linguaggio; e lo è, ancor più per le scritture politiche, dove l'alibi del linguaggio è nello stesso tempo glorificazione e intimidazione: in effetti, sono il potere o la lotta che producono i tipi più puri di scrittura.

Vedremo più avanti che la scrittura classica manifestava cerimonialmente l'inserimento dello scrittore in una società politica particolare e che parlare come Vaugelas, volle dire prima di tutto rifarsi all'esercizio del potere. Se la Rivoluzione non ha modificato le norme di questa scrittura, in quanto l'elemento pensante restava tutto sommato lo stesso e passava soltanto dal potere intellettuale a quello politico, le condizioni eccezionali della lotta hanno però prodotto proprio in seno alla grande Forma classica una scrittura prettamente rivoluzionaria, non per la sua struttura, più accademica che mai, ma per la sua chiusura e per le sue corrispondenze, dato che l'esercizio del linguaggio era allora legato, come non si era ancora mai dato nella Storia, al sangue versato. I rivoluzionari non avevano alcuna ragione di voler modificare la scrittura classica: essi non pensavano affatto a mettere in causa la natura dell'uomo, ancor meno il suo linguaggio, e uno «strumento» ereditato da Voltaire, da Rousseau o da Vauvenargues, non poteva ai loro occhi risultare compromesso. Ciò che ha formato l'identità della scrittura rivoluzionaria è la singolarità delle situazioni storiche. Baudelaire ha parlato da qualche parte della «verità enfatica del gesto nelle grandi circostanze della vita». La Rivoluzione fu per eccellenza una di quelle grandi circostanze in cui la verità, per il sangue che costa, diventa così grave che richiede, per esprimersi, le forme proprie dell'amplificazione teatrale. La scrittura rivoluzionaria fu quel gesto enfatico che solo poteva far seguito alla forza quotidiana. Ciò che oggi sembra ampollosità allora non era altro che la misura della realtà. Quella scrittura, che ha in sé tutti i segni dell'inflazione, fu una scrittura esatta: mai

linguaggio fu più inverosimile e meno impostore. Questa enfasi non era soltanto la forma modellata sul dramma; ne era anche la coscienza. Senza quel paludamento stravagante proprio di tutti i grandi rivoluzionari, che permetteva al girondino Guadet, arrestato a Saint-Émilion, di dichiarare senz'ombra di ridicolo perché andava a morire: «Sì, sono Guadet. Boia, fa il tuo dovere. Porta la mia testa ai tiranni della patria. Li ha fatti sempre impallidire: mozzata, li farà impallidire ancor più », la Rivoluzione non avrebbe potuto essere quell'avvenimento mitico che ha fecondato la Storia e ogni idea futura di Rivoluzione. La scrittura rivoluzionaria fu in qualche modo l'entelechia della leggenda rivoluzionaria: essa intimidiva e imponeva una consacrazione civica del Sangue.

La scrittura marxista è tutt'altra cosa. Qui la chiusura della forma non proviene da un'amplificazione retorica né da un'enfasi dell'eloquio, ma ha un lessico particolare e funzionale come un vocabolario tecnico; perfino le metafore vi sono rigidamente codificate. La scrittura francese rivoluzionaria fondava sempre un diritto di sangue o una giustificazione morale; all'origine, la scrittura marxista è data come un linguaggio della conoscenza; qui la scrittura è univoca perché è destinata a mantenere la coesione di una Natura, e ciò che le permette di imporre una stabilità delle spiegazioni e una permanenza di metodo è proprio la sua identità lessicale. Solo al termine del suo linguaggio il marxismo raggiunge comportamenti puramente politici. Quanto la scrittura francese rivoluzionaria è enfatica tanto la scrittura marxista è litotica, perché in essa ogni parola è ridotta a esiguo riferimento all'insieme dei principi che la sostengono in maniera inconfessata. Per esempio la parola «implicare», frequente nella scrittura marxista, non vi ha il senso neutro del dizionario; essa fa sempre allusione a un preciso processo storico, è come un segno algebrico che rappresenti tutta una parentesi di postulati precedenti.

Legata a un'azione, la scrittura marxista è diventata rapidamente, in effetti, un linguaggio del valore. Questo carattere già visibile in Marx, la cui scrittura resta però in generale esplicativa, ha invaso completamente la scrittura

staliniana trionfante. Certe nozioni formalmente identiche e che il vocabolario neutro non designerebbe due volte, sono scisse dal valore e ogni versante raggiunge un nome diverso: per esempio, «cosmopolitismo» è il nome negativo di «internazionalismo» (già in Marx). Nell'uni-verso staliniano, dove la *definizione*, cioè la separazione del Bene e del Male, occupa ormai tutto il linguaggio, non ci sono più parole senza valore e la funzione della scrittura finisce per essere l'economia di un processo: non c'è più alcuna dilazione tra la denominazione e il giudizio, e la chiusura del linguaggio è perfetta, perché alla fine un valore è dato come spiegazione di un altro valore. Per esempio, si dirà che un criminale ha svolto un'attività nociva agli interessi dello Stato; il che equivale a dire che un criminale è colui che commette un crimine. Si tratta, è evidente, di una vera e propria tautologia, procedimento costante della scrittura staliniana. In effetti, la scrittura staliniana non mira più a stabilire una spiegazione marxista dei fatti, o una razionalità rivoluzionaria delle azioni, ma a dare il reale sotto la sua forma già giudicata, imponendo una lettura immediata delle condanne: il contenuto oggettivo del termine «deviazionista» è di ordine penale. Se due deviazionisti si riuniscono diventano dei «frazionisti», e ciò non corrisponde a una colpa obiettivamente diversa, ma a un aggravamento della penalità. Si può distinguere una scrittura propriamente marxista (quella di Marx e di Lenin) e una scrittura dello stalinismo trionfante (quella delle democrazie popolari); c'è anche certamente una scrittura trotskista e una scrittura tatticistica, che è quella, per esempio, del comunismo francese (sostituzione di «popolo», poi di «brava gente» a «classe operaia»; voluta ambiguità dei termini tipo «democrazia», «libertà», «pace», ecc.).

Non v'è dubbio che ogni regime possiede la sua scrittura, la cui storia è ancora da fare. Essendo la forma vistosamente impegnata del linguaggio, la scrittura contiene, in una preziosa ambiguità, sia l'essere che l'apparenza del potere, ciò che esso è e ciò che vorrebbe farsi credere: una storia delle scritture politiche potrebbe dunque costituire la migliore fenomenologia sociale. Per esempio, la Restaurazione ha elaborato una scrittura di classe, grazie alla quale la repressione era immediatamente interpretata come una condanna scaturita

spontaneamente dalla «Natura» classica: gli operai impegnati in azioni ri vendicative erano sempre degli «individui», i crumiri, dei «tranquilli operai», e la servilità dei giudici diventava la «paterna vigilanza dei magistrati» (ai giorni nostri, mediante un procedimento analogo, il gollismo chiama «separatisti» i comunisti). È evidente che qui la scrittura funziona come una buona coscienza e che essa ha per missione di far coincidere in modo fraudolento l'origine del fatto e la sua più lontana trasformazione, dando alla giustificazione dell'azione la garanzia della sua realtà. Questo genere di scrittura è del resto proprio a tutti i regimi autoritari; è ciò che si potrebbe chiamare scrittura poliziesca: per esempio è noto il contenuto eternamente repressivo della parola «Ordine».

Lo sconfinare dei fatti politici e sociali nel campo di coscienza delle Lettere, ha prodotto un nuovo tipo di scrittore, lo scrittore ideologico, situato a metà strada tra il militante e lo scrittore vero e proprio, che ha del primo l'immagine ideale dell'uomo impegnato e del secondo l'idea che l'opera scritta è un atto autonomo. Nel momento in cui l'intellettuale si sostituisce allo scrittore, nelle riviste e nei saggi nasce una scrittura militante pienamente affrancata dallo stile e che è come un linguaggio professionale della «presenza». In questa scrittura, le sfumature abbondano. Nessuno potrà negare per esempio che esiste una scrittura «Esprit» o una scrittura «Temps modernes». Carattere comune di queste scritture intellettuali è che il linguaggio tende a trasformarsi da luogo privilegiato a segno sufficiente dell'impegno ideologico. Raggiungere un linguaggio chiuso dalla spinta di tutti coloro che non lo parlano vuol dire ostentare il movimento stesso di una scelta, se non sostenere questa scelta; la scrittura diventa in questo caso come una firma che noi poniamo in calce a una dichiarazione collettiva (che del resto non siamo stati noi a redigere). Così, adottare una scrittura - si potrebbe dire meglio, far propria una scrittura -, è fare la sintesi di tutte le premesse della scelta, è dare come acquisite le ragioni di tale scelta. Ogni scrittura intellettuale è dunque il primo «salto dell'intelletto». Mentre il linguaggio idealmente libero non potrebbe mai descrivere la mia personalità e lascerebbe

ignorare tutto della mia storia e della mia libertà, la scrittura a cui mi affido è già tutta istituzione; essa scopre il mio passato e la mia scelta, mi dà una storia, palesa la mia situazione, mi impegna senza che io lo debba dire. La Forma diventa così più che mai un oggetto autonomo, destinato a indicare una proprietà collettiva e protetta, e questo oggetto ha un valore di risparmio, funziona come segnale economico grazie al quale lo scrittore ideologico impone costantemente la sua conversione senza mai rintracciarne la storia.

Questa duplicità delle scritture intellettuali odierne è accentuata dal fatto che, malgrado gli sforzi dell'epoca, la Letteratura non ha potuto essere interamente liquidata: essa costituisce un orizzonte verbale tuttora prestigioso. L'intellettuale è ancora soltanto uno scrittore mal trasformato, e a meno di autodistruggersi e diventare per sempre un militante che non scrive più (alcuni l'hanno fatto, dimenticati per definizione) non può far altro che ritornare alla suggestione di scritture precedenti, trasmesse a partire dalla Letteratura come strumento intatto e fuori moda. Dunque queste scritture intellettuali sono instabili, rimangono letterarie nella misura in cui sono impotenti e sono politiche solo per via della loro ossessione dell'impegno. In breve, si tratta ancora di scritture etiche, in cui la coscienza dello scrittore ideologico (non osiamo più dire dello scrittore) trova l'immagine confortante di una salvezza collettiva.

Ma, come nello stato attuale della Storia ogni scrittura politica può solo confermare un mondo poliziesco, così ogni scrittura intellettuale può solo istituire una para-letteratura che non osa più dire il suo nome. L'*impasse* di queste scritture è dunque insormontabile, esse rinviano necessariamente a una complicità o a un'impotenza, cioè, in ogni caso, a un'alienazione.

La scrittura del Romanzo

Romanzo e Storia sono stati in stretto rapporto proprio nel secolo che ha visto la loro più grande fioritura. Il loro profondo legame, ciò che dovrebbe permettere di capire al tempo stesso Balzac e Michelet, è in ambedue la costruzione di un universo autarchico, capace di fabbricarsi le proprie dimensioni e i propri limiti, e disporvi il proprio Tempo, Spazio, popolazione, la propria collezione di oggetti e i propri miti.

Questa sfericità delle grandi opere del XIX secolo ha trovato la sua espressione nei lunghi recitativi del Romanzo e della Storia, simili a proiezioni piane in un mondo curvo e corrente, di cui il romanzo d'appendice, nato allora, presenta nelle sue volute un'immagine degradata. E tuttavia la forma narrativa non è necessariamente una legge del genere letterario. Un'intera epoca ha potuto concepire romanzi epistolari, per esempio; e un'altra può fare Storia attraverso le analisi. Il Racconto come forma estensibile al Romanzo e insieme alla Storia, resta perciò, in generale, proprio la scelta o l'espressione di un momento storico.

Espunto dal linguaggio parlato, il passato remoto, pietra angolare del Racconto, designa sempre un'intenzione artistica; fa parte di un rituale delle Belle Lettere. Esso non ha più il compito di esprimere un tempo. Il suo ruolo è di riportare la realtà a un punto, e di astrarre dalla molteplicità dei tempi vissuti e sovrapposti un atto verbale puro, libero dalle radici esistenziali dell'esperienza e orientato verso un legame logico con altre azioni, altri processi, un movimento generale dell'universo: esso mira a mantenere una gerarchia nell'impero dei fatti. Nella sua forma di passato remoto, il verbo fa implicitamente parte di una catena di cause, partecipa a un insieme di azioni solidali e orientate; funziona come il segno

algebrico di un'intenzione; reggendo l'equivoco tra temporalità e causalità, richiede uno svolgimento, cioè un'intelligenza del Racconto. Per questo esso è lo strumento ideale di tutte le costruzioni dell'universo; è il tempo fittizio delle cosmogonie, dei miti, delle Storie e dei Romanzi. Esso presuppone un mondo costruito, elaborato, distaccato, ridotto a linee significative, e non un mondo buttato là, esibito, offerto. Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o narratore; il mondo non è inspiegabile quando lo si narra, ciascuno dei suoi accidenti è circostanziato, e il passato remoto è precisamente quel segno di operazione mediante il quale il narratore riconduce le divergenze della realtà a un verbo esile e puro, senza densità, né volume o estensione, la cui sola funzione è di congiungere il più rapidamente possibile una causa e un fine. Quando lo storico afferma che il duca di Guisa morì il 23 dicembre 1588, o quando il romanziere racconta che la marchesa uscì alle cinque, queste azioni emergono da un passato senza spessore; libere dalla concitazione dell'esistenza, esse hanno la stabilità e il contorno di un'algebra, sono un ricordo, ma un ricordo utile, il cui interesse ha molto più valore che non la sua durata.

Il passato remoto è dunque in fondo l'espressione di un ordine e conseguentemente di un'euforia. Esso fa sì che la realtà non sia né misteriosa né assurda, ma chiara, quasi familiare; raccolta ogni momento e contenuta nella mano di un creatore, essa subisce l'ingegnosa pressione della sua libertà. Per tutti i grandi narratori del XIX secolo, il mondo può essere patetico, ma non è abbandonato, perché è sempre un insieme di rapporti coerenti, perché non c'è sovrapposizione dei fatti scritti, perché chi lo racconta ha il potere di rifiutare l'opacità e la solitudine delle esistenze che lo compongono, perché in ogni frase può dare testimonianza di una comunicazione e di una gerarchia delle azioni, perché in poche parole queste azioni si possono in definitiva ridurre a segni.

Il passato narrativo fa dunque parte di un sistema di sicurezza delle Belle Lettere. Immagine di un ordine, esso costituisce uno dei tanti contratti formali stabiliti tra lo scrittore e la società, per la giustificazione dell'uno e la serenità dell'altra. Il passato remoto *significa* una creazione: in altri termini esso la segnala e la impone. Anche se usato nel più

grigio realismo, esso rassicura, perché, grazie ad esso, il verbo esprime un atto chiuso, definito, sostantivato; il Racconto ha un nome, sfugge al pericolo di un linguaggio indeterminato: la realtà si assottiglia e si fa familiare, entra in uno stile, non esula dal linguaggio; la Letteratura resta il valore d'uso di una società resa consapevole del senso di ciò che essa consuma dalla forma stessa delle espressioni. Viceversa, quando il Racconto è messo da parte e gli sono preferiti altri generi letterari, oppure quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, più immediate, più dense e più vicine al linguaggio parlato (il presente o il passato prossimo) allora la Letteratura diventa depositaria dello spessore dell'esistenza e non del suo significato. Le azioni, staccate dalla Storia, non lo sono più dai personaggi.

Ci si spiega allora quanto di utile e quanto di intollerabile ha il passato remoto del Romanzo: è una falsità palese; esso delinea il campo di una verosimiglianza che svela il possibile nel momento stesso in cui lo indica come falso. La finalità comune del Romanzo e della Storia narrata è di alienare i fatti: il passato remoto è appunto l'atto di possesso della società sul suo passato e il suo possibile. Esso istituisce una continuità credibile ma la cui illusione salta agli occhi, come il termine ultimo di una dialettica formale che vestisse il fatto irreale delle apparenze successive della verità, poi della falsità conclamata. Ciò va messo in rapporto con una certa mitologia dell'universale, propria della società borghese, di cui il Romanzo è un prodotto caratteristico: dare all'immaginario la garanzia formale del reale, ma lasciare a questo segno l'ambiguità di un oggetto duplice, insieme verosimile e falso, è un'operazione costante di tutta l'arte occidentale, per la quale il falso è pari al vero, e questo non già per agnosticismo o per ambiguità poetica, ma perché si ritiene che il vero contenga un germe di universale, o, se si preferisce, un'essenza capace di fecondare, per semplice riproduzione, ordini differenziati mediante l'allontanamento dal vero o mediante pura finzione. Con un simile procedimento la borghesia trionfante del secolo scorso ha potuto considerare i propri valori come universali e riportare su parti assolutamente eterogenee della propria società tutti i Nomi della propria morale. Questo è precisamente il meccanismo del mito, e il Romanzo - e nel

Romanzo il passato remoto — sono oggetti mitologici, che sovrappongono alla loro intuizione immediata il ricorso successivo a una dogmatica, o meglio ancora a una pedagogia, dal momento che si tratta di esprimere un'essenza sotto forma di un artificio. Per cogliere il significato del passato remoto, basta paragonare per esempio l'arte occidentale del romanzo a certa tradizione cinese, in cui l'arte non è altro che la perfezione nell'imitazione del reale; ma là, niente, nessun segno assolutamente deve distinguere l'oggetto naturale da quello artificiale: questa noce di legno non deve suggerirmi, insieme all'immagine di una noce, l'intenzione di indicarmi l'arte che l'ha fatta nascere. Viceversa, questo è appunto ciò che fa la scrittura romanzesca. Essa ha il compito di mettere la maschera, e nello stesso tempo di indicarla.

Questa funzione ambigua del passato remoto, si ritrova in un altro fatto di scrittura: la terza persona del Romanzo. Qualcuno forse ricorda un romanzo di Agatha Christie in cui tutta l'invenzione consisteva nel dissimulare l'assassino sotto la prima persona del racconto. Il lettore cercava l'assassino dietro tutti i vari «egli» dell'intrigo: ma era sotto l'«io». Agatha Christie sapeva perfettamente che di solito nel romanzo l'«io» è testimonia, mentre l'«egli» è attore. Perché? L'«egli» è una convenzione-tipo del romanzo; allo stesso modo del tempo narrativo l'«egli» segnala e completa il fatto romanzesco; senza la terza persona, c'è impotenza a raggiungere il romanzo, o volontà di distruggerlo. L'«egli» manifesta formalmente il mito; ora, almeno in Occidente, come si è visto, non c'è arte che non additi la propria maschera. La terza persona, come il passato remoto, rende dunque questo servizio all'arte del romanzo e fornisce ai suoi consumatori la sicurezza di una fabulazione credibile e tuttavia continuamente espressa come falsa.

Meno ambiguo, l'«io» è perciò stesso meno romanzesco: esso è dunque nello stesso tempo la soluzione più immediata, quando il racconto si mantiene al di qua della convenzione letteraria (l'opera di Proust, per esempio, non vuol essere altro che un'introduzione alla Letteratura), e la più elaborata, quando l'«io» si situa al di là della convenzione e tenta di

distruggerla riportando il racconto alla falsa naturalezza di una confidenza (che è l'aspetto artificioso di certi racconti gidiani). Ugualmente, l'uso dell'«egli» romanzesco impegna due etichette opposte: dal momento che la terza persona del romanzo rappresenta una convenzione indiscussa, essa seduce i più accademici e i meno tormentati come pure gli altri, i quali alla fin fine giudicano la convenzione necessaria alla freschezza della loro opera. In ogni caso, essa è il segno di un patto chiaro tra la società e l'autore; ma per quest'ultimo è anche il primo strumento per rappresentare il mondo coinè più gli piace. Essa è dunque qualcosa di più che un esperimento letterario: un atto umano che lega la creazione alla Storia o all'esistenza.

In Balzac, per esempio, la molteplicità dei tipi di «egli», tutta quella vasta rete di personaggi trascurabili per il volume del loro corpo, ma notevoli per la durata dei loro atti, svela l'esistenza di un mondo in cui la Storia è il primo elemento dato. L'«egli» balzacchiano non è il termine di una gestazione partita da un «io» trasformato e generalizzato; è l'elemento iniziale e grezzo del romanzo, il materiale e non il frutto della creazione: non c'è una storia balzacchiana anteriore alla storia di ogni terza persona del romanzo balzacchiano. L'«egli» di Balzac è analogo all'«egli» di Cesare: la terza persona realizza qui una sorta di stato algebrico dell'azione, dove l'esistenza ha la minor parte possibile, a profitto di un legame, di una chiarezza o di una tragicità dei rapporti umani. All'opposto — o in ogni caso anteriormente —, la funzione dell'«egli» nel romanzo può essere quella di esprimere un'esperienza esistenziale. In molti romanzieri moderni, la storia dell'uomo si confonde con la parabola della coniugazione: partito da un «io» che è ancora la forma più fedele dell'anonimato, l'uomo-autore conquista a poco a poco il diritto alla terza persona, via via che l'esistenza diventa destino, e il soliloquio Romanzo. Qui l'apparizione dell'«egli» non è l'inizio della Storia bensì il termine di uno sforzo che ha potuto dar luogo, liberandola da un mondo personale di umori e di movimenti, a una forma pura, significativa, e perciò subito svanita, grazie allo sfondo perfettamente convenzionale ed esile della terza persona. È questo certamente il percorso esemplare dei primi romanzi di Jean Cayrol. Ma mentre nei classici — ed è noto che per quanto

riguarda la scrittura il classicismo arriva fino a Flaubert — l'allontanamento della persona biologica è prova di una corrispondente installazione dell'uomo come essenza, nei romanzieri come Cayrol l'invasione dell'«egli» è una conquista progressiva condotta contro la spessa ombra delirio» esistenziale; così il Romanzo, identificato mediante i suoi segni più formali, è un atto di socialità; esso fonda la Letteratura.

Maurice Blanchot ha dimostrato a proposito di Kafka che l'elaborazione del racconto impersonale (è da notare, a proposito di questa espressione, che la «terza persona» è sempre data come un grado negativo della persona) era un atto di fedeltà all'essenza del linguaggio, dato che questo tende naturalmente alla propria distruzione. Si capisce allora come l'« egli » sia una vittoria sull'« io », nella misura in cui esso realizza una condizione che è al tempo stesso più letteraria e più distaccata. Tuttavia la vittoria è continuamente compromessa: la convenzione letteraria dell'« egli » è necessaria all'assottigliamento della persona ma rischia a ogni momento di ingombrarla con uno spessore inatteso. La Letteratura è come il fosforo: brilla di più nel momento in cui tenta di morire. Ma siccome, d'altra parte, essa è un atto che implica necessariamente la durata -soprattutto nel Romanzo -, in ultima analisi non vi è mai Romanzo senza Belle Lettere. La terza persona del Romanzo è quindi uno dei segni più ossessivi di quella tragicità della scrittura, nata nel secolo scorso, quando, sotto il peso della Storia, la Letteratura si è trovata disgiunta dalla società che la consuma. Tra la terza persona di Balzac e quella di Flaubert, c'è tutto un mondo (quello del 1848): là una Storia aspra nel suo spettacolo, ma coerente e sicura, il trionfo di un ordine; qui un'arte che, per sfuggire alla cattiva coscienza, insiste nella convenzione o tenta di distruggerla con impeto. La modernità comincia con la ricerca di una Letteratura impossibile.

Ritroviamo così, nel Romanzo, l'apparato distruttivo e resurrezionale insieme proprio di tutta l'arte moderna. Ciò che si tratta di distruggere è la durata, cioè la connessione ineffabile dell'esistenza: l'ordine, sia quello della continuità poetica o quello dei segni romanzeschi, quello del terrore o

quello della verosimiglianza, è un omicidio intenzionale. Ma ciò che riconquista lo scrittore è sempre la durata, perché è impossibile sviluppare una negazione nel tempo, senza elaborare un'arte positiva, un ordine che deve essere nuovamente distrutto. Così le più grandi opere della modernità si fermano il più a lungo possibile, per una sorta di miracolosa resistenza, alle soglie della Letteratura, in quello stato vestibolare in cui lo spessore della vita è dato, disteso, senza essere ancora tuttavia distrutto dal coronamento di un ordine dei segni; c'è, per esempio, la prima persona di Proust, la cui opera è tutta uno sforzo prolungato e ritardato nella direzione della Letteratura. E c'è Jean Cayrol, il quale accede volutamente al Romanzo solo al termine più tardo del soliloquio, come se l'atto letterario, supremamente ambiguo, potesse produrre una creazione consacrata dalla società solo nel momento in cui è riuscito a distruggere la densità esistenziale di una durata priva fino a quel momento di significato.

Il Romanzo è una Morte; esso fa della vita un destino, del ricordo un atto utile, e della durata un tempo orientato e significativo. Ma questa trasformazione può compiersi soltanto sotto gli occhi della società. È la società a imporre il Romanzo, cioè un complesso di segni, come trascendenza e come Storia di una durata. Proprio dunque dall'evidenza della sua intenzione, colta nella chiarezza dei segni narrativi si riconosce il patto che lega, con tutta la solennità propria dell'arte, lo scrittore alla società. Il passato remoto e la terza persona del Romanzo non sono altro che il gesto inevitabile con cui lo scrittore addita la sua maschera. Tutta la Letteratura può dire: *«Larvatus prodeo»*, avanzo indicando la mia maschera. Che sia l'esperienza inumana del poeta, il quale si addossa la frattura più grave, quella del linguaggio sociale, o che sia la menzogna credibile del romanziere, la sincerità ha qui bisogno di segni falsi, ed evidentemente falsi, per durare ed essere consumata. Il prodotto, e alla fine la fonte di questa ambiguità, è la scrittura. Questo linguaggio speciale, il cui uso dà allo scrittore una funzione gloriosa ma controllata, manifesta una sorta di servitù invisibile nei primi passi, che è caratteristica di ogni responsabilità: la scrittura, libera ai suoi esordi, finisce per essere il legame che avvince lo scrittore a una Storia anch'essa

incatenata: la società lo marchiava con i segni inequivocabili dell'arte al fine di trascinarlo con più sicurezza nella propria alienazione.

Esiste una scrittura poetica?

In epoche classiche la prosa e la poesia sono delle grandezze, la loro differenza è misurabile; esse non sono né più né meno lontane di due numeri differenti, contigue come questi, ma diverse proprio per la differenza della loro quantità. Se chiamo prosa un discorso minimo, il veicolo più economico del pensiero, e se chiamo a, b, c, certi attributi particolari del linguaggio, inutili ma decorativi, come il metro, la rima o il rituale delle immagini, tutta la superficie delle parole starà nella doppia equazione di Jourdain:

$$\text{Poesia} = \text{Prosa} + a + b + c$$

$$\text{Prosa} = \text{Poesia} - a - b - c$$

Da cui risulta con evidenza che la Poesia è sempre differente dalla Prosa. Ma questa differenza non è di essenza bensì di quantità. Essa non attende dunque all'unità di linguaggio, che è un dogma classico. I modi di parlare vengono dosati diversamente secondo le occasioni sociali: ora prosa o eloquenza, ora poesia o preziosità, tutto un rituale mondano delle *forme di espressione*, ma dappertutto un solo linguaggio, che riflette le categorie eterne dello spirito. La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un *'arte* (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare. La poesia non è dunque altro che l'equazione decorativa, allusiva o enfatica, di una prosa virtuale che giace in essenza o in potenza entro qualsiasi modo dell'esprimersi. «Poetico», nelle epoche classiche, non designa alcuna estensione, alcun particolare spessore del sentimento, alcuna coerenza, alcun universo diviso, ma solo l'inflessione di una tecnica verbale: quella di «esprimersi» secondo regole più belle, dunque più sociali, di quelle della conversazione, cioè

proiettare al di fuori di un pensiero interiore, scaturito già tutto attrezzato dallo Spirito, una parola socializzata dalla stessa evidenza della sua convenzione.

Si sa che niente resta di questa struttura nella poesia moderna, la poesia che parte, non da Baudelaire, ma da Rimbaud, salvo riprendere su un modulo tradizionale ben collaudato gli imperativi formali della poesia classica: i poeti fanno ormai della loro parola come una Natura chiusa, tale da abbracciare al tempo stesso la funzione e la struttura del linguaggio. Allora la Poesia non è più una Prosa intessuta di ornamenti o privata di libertà. È invece una qualità irriducibile e senza retaggio alcuno. Non è più attributo, ma sostanza, e di conseguenza può benissimo rinunciare ai segni, giacché porta la propria natura in se stessa e non deve far altro che manifestare all'esterno la propria identità: i linguaggi poetici e prosastici sono abbastanza distinti per poter fare a meno dei segni relativi alla loro alterità.

Inoltre, i pretesi rapporti del pensiero e del linguaggio sono capovolti; nell'arte classica un pensiero già formato dà vita a una parola che lo « esprime », che lo « traduce ». Il pensiero classico è senza durata, la poesia classica ha solo quella che è necessaria al suo congegnarsi tecnico. Nella poetica moderna, al contrario, le parole producono una sorta di continuità formale da cui emana a poco a poco una densità intellettuale o sentimentale impossibile senza di esse; la parola diventa il tempo denso di una gestazione più spirituale, durante la quale il «pensiero» viene preparato, localizzato a poco a poco dalla casualità delle parole. Questa possibilità verbale, da cui viene a cadere il frutto maturo di un significato, presuppone perciò un tempo poetico che non è più quello di una «fabbricazione», bensì quello di un'eventuale avventura, l'incontro di un segno e di un'intenzione. La poesia moderna si oppone all'arte classica per una differenza che comprende tutta la struttura del linguaggio, senza lasciare tra queste due poesie alcun altro punto comune che non sia una stessa intenzione sociologica.

L'economia del linguaggio classico (Prosa e Poesia) è relazionale, cioè le parole vi sono astratte il più possibile a vantaggio dei loro rapporti. In esso nessuna parola è densa di

per se stessa: essa è appena il segno di una cosa e, assai più, lo strumento di un legame. Lungi dall'immergersi in una realtà interiore consustanziale al proprio disegno, essa si estende, appena proferita, verso altre parole, in modo da formare una connessione superficiale di intenzioni. Uno sguardo al linguaggio matematico permetterà forse di capire la natura relazionale della prosa e della poesia classiche: è noto che nella scrittura matematica, non solo ogni quantità è munita di segno, ma anche i rapporti che legano queste quantità sono a loro volta trascritti, con un segno di operazione, di uguaglianza o di differenza; si può dire che tutto il movimento del discorso matematico proviene da una lettura esplicita dei suoi legami. Il linguaggio classico è animato da un movimento *analogo, anche se evidentemente meno rigoroso*: le sue «parole», neutralizzate, allontanate mediante il ricorso severo a una tradizione che assorbe la loro freschezza sfuggono all'accidente sonoro o semantico che potrebbe concentrare in un punto il sapore del linguaggio e arrestarne il movimento intellettuale a vantaggio di un edonismo mal distribuito. La continuità classica è una successione di elementi la cui densità è uguale, soggetta a una stessa pressione emozionale, inibitrice di ogni tendenza a un significato individuale e come inventato. Lo stesso lessico poetico è un lessico d'uso, non d'invenzione: le immagini assumono carattere particolare nell'insieme, non isolatamente, per consuetudine, non per creazione. La funzione del poeta classico non è dunque di trovare parole nuove, più dense o più luminose, bensì di ordinare un antico protocollo, di rifinire la simmetria o la concisione di un rapporto, di portare o ridurre un pensiero al limite esatto di un metro. I concetti classici sono concetti di rapporti, non di parole: si tratta di un'arte dell'espressione, non dell'invenzione; qui le parole non riproducono, come più tardi, per una specie di violenta e inattesa altezza, la profondità e la singolarità di un'esperienza; sono ordinate in superficie, secondo le esigenze di un'economia elegante o decorativa. Si resta incantati dalla formulazione che le unisce, non dalla potenza o bellezza loro proprie.

Senza dubbio il linguaggio classico non raggiunge la perfezione funzionale del tessuto matematico: i rapporti non vi sono precisati da segni particolari ma solo da accidenti formali o di costruzione. La natura relazionale del discorso classico

nasce proprio dalla contrazione delle parole, dal loro allineamento; usate in un numero limitato di rapporti sempre uguali, le parole del classicismo sono nella direzione di un'algebra: la figura retorica, il *cliché*, sono gli strumenti virtuali di un legame; esse hanno perduto la loro densità a vantaggio di uno stato più solidale del discorso; operano come valenze chimiche, delineando un'area verbale piena di connessioni simmetriche, di stelle e di nodi da cui scaturiscono nuove intenzioni di significato senza mai il riposo di un atto di meraviglia. Non appena le particelle del discorso classico hanno espresso da sé il loro senso, diventano come veicoli o annunci, trasportando sempre più lontano un senso che non vuole depositarsi al fondo di una parola, ma estendersi a un gesto totale di intellesione, cioè di comunicazione.

Ora, la distorsione che Hugo ha tentato di far subire al verso alessandrino, cioè al metro più relazionale di tutti, contiene già tutto l'avvenire della poesia moderna, trattandosi di annientare un'intenzione di rapporti per sostituirle un'esplosione di parole. La poesia moderna, in effetti, poiché bisogna ben opporla alla poesia classica e a ogni forma di prosa, distrugge la natura spontaneamente funzionale del linguaggio e ne lascia sussistere le strutture lessicali. Dei rapporti essa conserva solo il movimento, la musica, non la verità. La parola esplode sopra una linea di rapporti svuotati, la grammatica è sprovvista della propria finalità, diventa prosodia, si riduce a un'inflessione che perdura per presentare la parola. I rapporti non sono propriamente soppressi, essi sono come dei posti tenuti liberi, sono una parodia dei rapporti, e questo nulla è necessario perché la densità della parola deve innalzarsi da un vuoto incantesimo, come un suono e un segno senza sfondo, come «un furore e un mistero».

Se nel linguaggio classico proprio i rapporti guidano la parola trascinandola poi subito verso un senso sempre proiettivo, nella poesia moderna i rapporti sono solo una estensione della parola. La parola è appunto la «dimora» impiantata come un'origine nella prosodia delle funzioni, sottintese ma assenti. Qui i rapporti seducono, è la parola che nutre e appaga come la subitanea rivelazione di una verità; dire che questa verità è di ordine poetico, equivale semplicemente a dire che la parola poetica non può mai essere

falsa perché è totale; brilla di una libertà infinita e si appresta a irraggiare verso mille incerti e possibili rapporti. Aboliti i rapporti fissi, alla parola resta solo una connotazione verticale, è come un blocco, un pilone che affonda in una totalità di sensi, di riflessi e di residui: è un segno eretto. La parola poetica è qui un atto senza passato immediato, un gesto isolato, che propone solo l'ombra fitta dei riflessi di ogni provenienza a lei connessi. Così sotto ogni parola della poesia moderna giace una sorta di geologia esistenziale, dove si raccoglie il contenuto totale del Nome, e non più il suo contenuto elettivo come nella prosa e nella poesia classiche. Ora la parola non è più *preliminarmente* orientata dall'intenzione generale di un discorso socializzato; il consumatore di poesia, privato della guida dei rapporti selettivi, si imbatte nella parola, frontalmente, e la riceve come una quantità assoluta, accompagnata da tutti *i sensi possibili*. La parola qui è enciclopedica, contiene simultaneamente tutte le accezioni tra le quali invece un discorso relazionale le avrebbe imposto di scegliere. Essa realizza dunque uno stato che è possibile solo nel dizionario o nella poesia, dove il nome può vivere privo del suo articolo, ricondotto a una sorta di livello zero, pregno insieme di tutte le specificazioni passate e future. La parola ha qui una forma generica, è una categoria. Ogni parola poetica è così un oggetto inatteso, un vaso di Pandora da cui s'involano tutte le virtualità del linguaggio; essa è perciò prodotta e consumata con una particolare curiosità, per una specie di sacra golosità. Questa Fame della parola, comune a tutta la Poesia moderna, fa della parola poetica una parola terribile e inumana. Istituisce un discorso pieno di zone buie e pieno di luci, pieno di assenze e di segni inesauribilmente significativi, senza previsione né permanenza di intenzione, e per ciò stesso così opposto alla funzione sociale del linguaggio, che il semplice ricorso a una parola discontinua apre la via a ogni forma di Metanatura.

Che cosa significa infatti l'economia razionale del linguaggio classico, se non che la Natura è piena, comprensibile, senza fughe né ombre, interamente soggetta ai lacci della parola? Il linguaggio classico si riduce ogni volta a

una continuità persuasiva, postula il dialogo, istituisce un universo dove gli uomini non sono soli, dove le parole non hanno mai il peso terribile delle cose, dove l'espressione è sempre l'incontro con altri. Il linguaggio classico è portatore di euforia perché è un linguaggio immediatamente sociale. Non c'è genere o scritto classico che non presupponga un consumo collettivo e come parlato; l'arte letteraria classica è un oggetto che circola tra persone accomunate dalla classe, è un prodotto concepito per la trasmissione orale, per un consumo regolato secondo le occasioni mondane: è essenzialmente un linguaggio parlato, malgrado la sua rigida codificazione.

Al contrario abbiamo visto che la poesia moderna distrugge i rapporti del linguaggio e riconduce il discorso a momenti isolati di parole. Ciò implica un rovesciamento nella conoscenza della Natura. La discontinuità del nuovo linguaggio poetico istituisce una Natura frammentaria che si rivela solo a blocchi. Nel momento stesso in cui il regredire delle funzioni fa il buio sui nessi del mondo, l'oggetto acquista nel discorso una posizione preminente: la poesia moderna è una poesia oggettiva. In essa la Natura diventa una discontinuità di oggetti solitari e terribili, perché i loro nessi sono solamente virtuali; nessuno sceglie per loro un senso privilegiato o un impiego o un servizio, nessuno impone loro una gerarchia, nessuno li riduce al significato di un comportamento mentale o di una intenzione, cioè, in fondo, di una tenerezza. L'esplosione della parola poetica istituisce allora un oggetto assoluto; la Natura diventa una successione di verticalità, l'oggetto si erige d'un tratto, carico di tutte le sue possibilità: esso non può che delimitare un mondo non appagato e appunto per questo terribile. Queste parole-oggetto senza legame, munite di tutta la violenza della loro esplosione, la cui vibrazione puramente meccanica influenza stranamente la parola seguente ma che si estingue subito dopo, queste parole poetiche escludono gli uomini: non c'è un umanesimo poetico della modernità: questo discorso a verticali è un discorso pieno di terrore, è cioè un discorso che mette gli uomini in contatto non con altri uomini, ma con le immagini più inumane della Natura: il cielo, l'inferno, il sacro, l'infanzia, la follia, la materia pura, ecc.

A questo punto è difficile poter parlare di una scrittura poetica, perché siamo di fronte a un linguaggio la cui violenza

di autonomia distrugge ogni portata etica. Il gesto orale mira qui a modificare la Natura, è una demiurgia; non è un'attitudine della coscienza ma un atto di coercizione. Tale è almeno il linguaggio dei poeti moderni che si spingono fino al limite del loro intento e assumono la Poesia non come un esercizio spirituale, uno stato d'animo o una presa di posizione, ma come lo splendore e l'immediatezza di un linguaggio sognato. Per questi poeti, è tanto vano parlare di scrittura quanto di sentimento poetico. La Poesia moderna, nel suo assoluto, in Char per esempio, è al di là di quel tono effusivo, di quell'aura preziosa che ben costituiscono una scrittura, e che chiamiamo di solito sentimento poetico. Nessuna obiezione se si vuol parlare di una scrittura poetica a proposito dei classici e dei loro epigoni, o ancora della prosa poetica nel gusto delle *Nourritures terrestres*, dove la poesia è veramente una sorta di etica del linguaggio. La scrittura, qui come là, assorbe lo stile e si può ben capire come per gli uomini del xvii secolo non fosse facile stabilire una differenza *immediata*, e soprattutto di ordine poetico, tra Racine e Pradon, esattamente come non è facile per un lettore moderno giudicare quei poeti contemporanei che usano la stessa scrittura poetica, uniforme e indecisa, perché per loro la Poesia è un *clima*, cioè essenzialmente una convenzione del linguaggio. Ma quando il linguaggio poetico mette in questione la Natura in modo radicale, col solo effetto della propria struttura, senza ricorrere al contenuto del discorso e senza ricorrere al conforto di un'ideologia, non c'è più scrittura, ci sono solo esempi di stile mediante i quali l'uomo si espone completamente e affronta il mondo oggettivo senza passare attraverso alcuna figura della Storia o della sociabilità.

Parte seconda

Trionfo e rottura della scrittura borghese

Nella Letteratura preclassica c'è l'apparenza di una pluralità di scritture; ma questa varietà sembra assai minore se si pongono questi problemi di linguaggio in termini di struttura e non più in termini di arte. Esteticamente, il xvi secolo e l'inizio del xvii mostrano una fioritura assai libera dei linguaggi letterari, perché gli uomini sono ancora impegnati in una conoscenza della natura e non in una espressione dell'essenza umana; in virtù di ciò la scrittura enciclopedica di Rabelais, o la scrittura preziosa di Corneille — per presentare solo momenti tipici — hanno per forma comune un linguaggio in cui l'ornamento non è ancora rituale, ma costituisce in sé un procedimento di investigazione applicato a tutto il mondo nella sua estensione. Ciò dà a questa scrittura preclassica l'intonazione stessa della sfumatura e l'euforia di una libertà. Per un lettore moderno l'impressione di varietà è tanto più forte in quanto la lingua sembra ancora voler tentare strutture instabili e non ha definitivamente fissato lo spirito della propria sintassi e le leggi di accrescimento del proprio vocabolario. Per riprendere la distinzione tra «lingua» e «scrittura» si può dire che fin verso il 1650 la Letteratura francese non aveva ancora superato una problematica della lingua, e che appunto per questo ignorava la scrittura. In effetti, finché la lingua esita sulla sua stessa struttura, una morale del linguaggio è impossibile; la scrittura compare soltanto nel momento in cui la lingua costituita e nazionale diventa una specie di negatività, un orizzonte che separa ciò che è proibito da ciò che è lecito, senza più indagare sulle origini o le giustificazioni di questo tabù.

Creando un criterio atemporale della lingua i grammatici classici hanno liberato i Francesi da ogni problema linguistico, e questa lingua epurata è diventata una scrittura, cioè un valore del linguaggio, dato immediatamente come universale

in virtù delle congiunture storiche.

La diversità dei «generi» e il movimento degli stili all'interno del dogma classico sono dati estetici, non di struttura; né l'una né l'altro debbono trarre in inganno: è innegabile che la società francese nell'intero periodo in cui l'ideologia borghese ha progredito e trionfato, ha avuto a disposizione una scrittura unica, strumentale e insieme ornamentale. Strumentale, perché la forma era concepita in funzione del contenuto, come un'equazione algebrica è in funzione di un'operazione; ornamentale, perché questo strumento veniva decorato di attributi esteriori in rapporto alla propria funzione, senza che ci si vergognasse di attingere alla Tradizione; in altre parole questa scrittura borghese, ripresa da scrittori diversi, non provocava mai il disgusto del suo retaggio, non essendo che il felice sfondo su cui si levava l'atto del pensiero. Certo, gli scrittori classici hanno conosciuto anch'essi una problematica della forma, ma il dibattito era lungi dal vertere sulla varietà e il senso delle scritture, ancor meno sulla struttura del linguaggio; era in causa solo la retorica, cioè l'ordine del discorso pensato secondo un fine di persuasione. Alla singolarità della scrittura borghese corrispondeva quindi la pluralità delle retoriche; inversamente, proprio quando i trattati di retorica hanno cessato di destare interesse, verso la metà del secolo xix, la scrittura classica ha cessato di essere universale e sono nate le scritture moderne.

Questa scrittura classica evidentemente è una scrittura di classe. Nata nel secolo xvii, nel gruppo immediatamente vicino al potere, formata a forza di dogmatiche risoluzioni, rapidamente epurata di tutti i procedimenti grammaticali che la spontanea soggettività dell'animo popolare aveva potuto elaborare, e indirizzata, invece, a un compito definitorio, all'origine la scrittura borghese venne offerta col cinismo proprio dei primi trionfi politici, come la lingua di una classe minoritaria e privilegiata; nel 1647 Vaugelas raccomanda la scrittura classica come uno stato di fatto, non di diritto; la chiarezza è solo un'abitudine di corte. Nel 1660, al contrario, per esempio nella grammatica di Port-Royal, la lingua classica si riveste dei caratteri dell'universalità, la chiarezza diventa un valore. In realtà, la chiarezza è un attributo puramente retorico, non è una qualità generale del linguaggio, possibile in

tutti i tempi e luoghi, ma solo l'appendice ideale di un certo tipo di discorso, proprio quello che è soggetto a un'intenzione permanente di persuasione. Appunto perché la pre-borghesia della monarchia e la borghesia della post-rivoluzione, servendosi della medesima scrittura, hanno sviluppato una mitologia essenzialista dell'uomo, la scrittura classica, una e universale, ha abbandonato ogni esitazione a favore di una continuità di cui ogni piccola parte era una *scelta*, cioè una radicale eliminazione di ogni possibile del linguaggio. L'autorità politica, il dogmatismo dello Spirito e l'unità del linguaggio classico sono dunque le figure di uno stesso movimento storico.

Non c'è quindi da meravigliarsi se la Rivoluzione non ha provocato alcun cambiamento nella scrittura borghese, e se c'è solo una differenza molto tenue tra la scrittura di un Fénelon e quella di Mérimée. Il fatto è che l'ideologia borghese ha resistito, esente da incrinature, fino al 1848 senza vacillare minimamente al passaggio di una Rivoluzione che dava alla borghesia il potere politico e sociale, e non quello intellettuale che essa deteneva già da lungo tempo. Da Laclos a Stendhal, la scrittura borghese ha dovuto solo riprendersi e proseguire oltre il breve periodo dei disordini. E la rivoluzione romantica, anche se in teoria diretta a sconvolgere la forma, ha conservato saggiamente la scrittura della propria ideologia. Un po' di zavorra buttata via mescolando i generi e il lessico, le ha permesso di preservare l'essenziale del linguaggio classico, la strumentalità: senza dubbio uno strumento che acquista sempre più «presenza» (specialmente in Chateaubriand), ma anche uno strumento utilizzato senza arroganza e ignaro di ogni solitudine del linguaggio. Soltanto Hugo, traendo dalle dimensioni materiali della propria durata e del proprio spazio una particolare tematica verbale, che non si poteva più leggere nella prospettiva di una tradizione ma solo in riferimento al rovescio formidabile della sua esistenza, soltanto Hugo, col peso del suo stile, ha potuto forzare la scrittura classica e condurla al limite di una disintegrazione. Così il disprezzo di Hugo dà ogni volta una garanzia alla stessa mitologia della forma, sotto cui si ritrova sempre la scrittura settecentesca, testimone dei fasti borghesi, la quale continua a essere l'unica norma del francese di buona lega, cioè di quel linguaggio

chiuso, separato dalla società da tutto lo spessore del mito letterario, specie di scrittura sacra ripresa indifferentemente dagli scrittori più diversi in qualità di legge austera o di ghiotto piacere, tabernacolo di quel mistero prestigioso che è la Letteratura francese.

Ora, gli anni intorno al 1850 recano con sé la congiunzione di tre grandi fatti storici nuovi: il capovolgimento della demografia europea, la sostituzione dell'industria metallurgica all'industria tessile, cioè la nascita del capitalismo moderno, e la secessione (consumata nelle giornate del giugno 1848) della società francese in tre classi avverse, vale a dire la rovina definitiva delle illusioni del liberalismo. Queste congiunture pongono la borghesia in una situazione storica nuova. Fino a quel momento era l'ideologia borghese che dava la misura dell'universale, lo scrittore borghese, unico giudice dell'infelicità degli altri uomini, non avendo di fronte a sé alcun altro simile che potesse osservarlo, non era tormentato dal contrasto tra la sua posizione sociale e la sua vocazione intellettuale. Da ora in poi, questa stessa ideologia si presenta solo come una ideologia tra le tante possibili; l'universale le sfugge, non può superarsi se non condannandosi; lo scrittore diventa preda di un'ambiguità, perché la sua coscienza non coincide più con la sua condizione. Nasce così una tragicità della Letteratura.

A questo punto le scritture cominciano a moltiplicarsi.

Ormai tutte, l'elaborata e la populista, la neutra, la parlata, si propongono come l'atto iniziale per cui lo scrittore accetta o rifiuta la propria condizione borghese. Tutte sono un tentativo di risposta a questa problematica orfica della Forma moderna: scrittori senza Letteratura. Da cento anni, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, i Goncourt, i Surrealisti, Queneau, Sartre, Blanchot o Camus, hanno disegnato — disegnano ancora - certe vie di integrazione, di esplosione o di naturalizzazione del linguaggio letterario; ma la posta in gioco non è questa o quell'avventura della forma, questa o quella riuscita del lavoro retorico o audacia del vocabolario. Ogni volta che lo scrittore traccia un complesso di parole è messa in questione l'esistenza stessa della Letteratura; e ciò che nella pluralità delle sue scritture la

modernità mette in luce è l'*impasse* della propria Storia.

L'artigianato dello stile

«La forma costa cara», diceva Valéry quando gli domandavano perché non pubblicasse le sue lezioni al Collège de France. Eppure c'è stato tutto un periodo, quello della scrittura borghese trionfante, in cui la forma costava quasi quanto il pensiero; si vigilava certo alla sua economia, alla sua eufemia, ma la forma meno costava quanto più lo scrittore utilizzava uno strumento già formato, i cui meccanismi si trasmettevano intatti senza alcuna ricerca ossessiva di novità; la forma non era l'oggetto di una proprietà; l'universalità del linguaggio classico proveniva dal fatto che il linguaggio era un bene comune, e solo il pensiero era improntato di personalità. Si potrebbe dire che in tutto questo tempo la forma aveva un valore d'uso.

Ora, si è visto che verso il 1850 un problema di giustificazione comincia a porsi alla Letteratura: la scrittura si cerca degli alibi; e proprio perché un'ombra di dubbio comincia a levarsi a proposito dell'uso, tutta una classe di scrittori che si faceva scrupolo di assumere fino in fondo la responsabilità della tradizione si accinge a sostituire al valore d'uso della scrittura un valore-lavoro. La scrittura si salverà non in virtù della sua destinazione, ma grazie al lavoro che sarà costata. Comincia allora a formarsi un'immagine dello scrittore-artigiano che si chiude in un luogo leggendario, come un operaio nella sua stanza, e sgrossa, taglia, leviga e incastona la sua forma, proprio come un lapidario che trae l'arte dalla materia, passando a questo lavoro ore regolari di solitudine e di applicazione: scrittori come Gautier (maestro impeccabile delle Belle Lettere), Flaubert (che lima le sue frasi a Croisset), Valéry (nella sua camera, la mattina presto) o Gide (in piedi davanti al suo leggio come davanti a un banco di lavoro), formano una sorta di consorteria delle Lettere francesi, dove il lavoro della forma costituisce l'emblema e la caratteristica di

una corporazione. Questo valore-lavoro sostituisce in parte il lavoro-genio; con una sorta di civetteria si dice che si lavora molto e a lungo la propria forma; talvolta si crea anche una preziosità della concisione (lavorare una materia in generale corrisponde a ridurla), del tutto diversa dalla grande preziosità barocca (quella di Corneille per esempio); l'una esprime una conoscenza della natura che provoca un allargamento del linguaggio; l'altra, cercando di produrre uno stile letterario aristocratico, pone le condizioni di una crisi storica, la quale scoppierà il giorno in cui una finalità estetica non basterà più a giustificare la convenzione di questo linguaggio anacronistico, cioè il giorno in cui la Storia avrà portato a una discrepanza evidente tra la vocazione sociale dello scrittore e lo strumento affidatogli dalla Tradizione.

Flaubert, con più ordine degli altri, ha fondato questa scrittura artigianale. Prima di lui, il fatto borghese si inseriva nell'ordine del pittoresco o dell'esotico; l'ideologia borghese dava la misura dell'universale e, presupponendo l'esistenza di un uomo puro, poteva considerare con euforia il borghese come uno spettacolo incommensurabile con se stessa. Per Flaubert la condizione borghese è un male incurabile che impegola lo scrittore e che egli può trattare solo accettandolo con lucidità, il che è la caratteristica specifica di un sentimento tragico. Questa Necessità borghese, che è quella di Frédéric Moreau, di Emma Bovary, di Bouvard e di Pécuchet, esige, dacché la si affronta, un'arte ugualmente portatrice di una necessità, dotata di una Legge. Flaubert ha fondato una scrittura normativa che contiene, paradossalmente, le regole tecniche di un pathos. Da un lato, egli costruisce il suo racconto attraverso successioni di essenze, e non secondo un ordine fenomenologico (come farà Proust); fissa i tempi verbali in un sistema d'uso convenzionale, in modo che agiscano come i *segni* della Letteratura, come un'arte che voglia richiamare l'attenzione sulla sua artificiosità; elabora un ritmo scritto, creatore di una specie di incantesimo, che fuori dalle norme dell'eloquenza parlata, arriva al sesto senso, puramente letterario, intimo, dei produttori e dei consumatori di Letteratura. Dall'altro, questo codice del lavoro letterario,

questa somma di esercizi relativi alla fatica della scrittura, alimentano una saggezza, se si vuole, e anche una tristezza, una franchezza, dal momento che l'arte flaubertiana procede additando la propria maschera. Questa codificazione gregoriana del linguaggio mirava, se non a riconciliare lo scrittore con una condizione universale, a dargli perlomeno la responsabilità della sua forma, a fare della scrittura offertagli dalla Storia, *un'arte*, cioè una convenzione chiara, un patto sincero che permetta all'uomo di trovare una posizione familiare in una natura ancora disarmonica. Lo scrittore dà alla società un'arte dichiarata, visibile a tutti nelle sue norme, e in cambio la società può accettare lo scrittore. In tal modo Baudelaire teneva a collegare la mirabile prosasticità della sua poesia a Gautier, come a un feticcio della forma *elaborata*, situata certo fuori dal pragmatismo dell'attività borghese e tuttavia inserita in un ordine di lavori familiari, controllata da una società che riconosceva in essa non i propri sogni, ma i propri metodi. Visto che non si poteva sconfiggere la Letteratura partendo da essa, non era forse preferibile accettarla apertamente, e, condannati a questo carcere letterario, compiervi «un buon lavoro»? La flaubertizzazione della scrittura è quindi il riscatto generale degli scrittori, sia che i meno esigenti vi si lascino andare senza problemi, sia che i più puri riconoscano in essa ancora una volta la condizione fatale.

Scrittura e rivoluzione

L'artigianato dello stile ha prodotto una sotto-scrittura, derivata da Flaubert, ma adattata ai fini della scuola naturalista. La scrittura di Maupassant, Zola e Daudet, che si potrebbe chiamare scrittura realista, è una combinazione di segni formali della Letteratura (passato remoto, stile indiretto, ritmo scritto) e dei segni non meno formali del realismo (brani riportati dal linguaggio popolare, parole scurrili, voci dialettali, ecc.), sicché nessuna scrittura è più artificiale di quella che ha preteso rappresentare più da vicino la Natura. Senza dubbio il fallimento non è solo al livello della forma ma anche della teoria: c'è, nell'estetica naturalista, una convenzione del reale così come c'è una fabbricazione della scrittura. Il paradosso sta nel fatto che la mortificazione degli argomenti non ha affatto comportato una contrazione della forma. La scrittura neutra è un fatto più recente, sarà inventata molto tempo dopo il realismo, da autori come Camus, non tanto per effetto di un'estetica del rifugio quanto attraverso la ricerca di una scrittura finalmente innocente. La scrittura realista non è affatto neutra, essa è, al contrario, carica dei segni più spettacolari della fabbricazione.

Così, degradandosi, abbandonando l'esigenza di una Natura verbale decisamente estranea al reale, senza per questo pretendere di ritrovare il linguaggio della Natura sociale — come farà Queneau - la scuola naturalista ha paradossalmente prodotto un'arte meccanica che ha espresso la convenzione letteraria con una ostentazione fino allora sconosciuta. La scrittura flaubertiana creava a poco a poco un incantesimo; è ancora possibile perdersi in una lettura di Flaubert come in una natura piena di seconde voci dove i segni persuadono assai più che esprimere; la scrittura realista invece, non può mai

convincere; essa è condannata a rappresentare soltanto, in virtù del dogma dualista che vuole che ci sia una sola forma ottimale per « esprimere » una realtà inerte come un oggetto, realtà su cui lo scrittore può qualcosa solo con la sua arte di disporre segni.

Questi autori senza stile (Maupassant, Zola, Daudet e i loro epigoni) hanno praticato una scrittura la quale fu per essi il rifugio e l'esposizione delle operazioni artigianali che credevano di aver eliminato da un'estetica puramente passiva. Sono note le dichiarazioni di Maupassant sul lavoro della forma, e tutti i procedimenti ingenui della Scuola, grazie ai quali la frase naturale è trasformata in una frase artificiale destinata ad attestare la sua finalità puramente letteraria, cioè nel caso specifico, il lavoro che è costata. È noto che nella stilistica di Maupassant, l'intenzione artistica è riservata alla sintassi; il lessico deve restare al di qua della Letteratura. Scrivere bene — unico segno ormai del fatto letterario - equivale ingenuamente a cambiar di posto a un compleanno, a mettere una parola « in risalto » credendo di ricavarne un ritmo « espressivo ». Ora, l'espressività è un mito: essa non è altro che la convenzione dell'espressività.

Questa scrittura convenzionale è sempre stata oggetto di predilezione per la critica accademica che misura il pregio di un testo dall'evidenza del lavoro che è costato. Ora, niente è più spettacolare di una combinazione sperimentale dei complementi, come nel caso di un operaio che ripari un pezzo delicato. Ciò che la scuola ammira nella scrittura di Maupassant o di Daudet, è un segno letterario avulso dal suo contenuto ; il che pone inequivocabilmente la Letteratura come una categoria senza alcun rapporto con altri linguaggi, e istituisce di conseguenza una intelligibilità ideale delle cose. Tra un proletariato escluso da ogni forma di cultura e una intelligenza che ha già cominciato a mettere in discussione la stessa Letteratura; la clientela media delle scuole primarie e secondarie, e cioè grosso modo la piccola borghesia, è destinata a trovare nella scrittura artistico-realistica — a cui si devono molti romanzi commerciali — l'immagine privilegiata di una Letteratura che ha tutti i segni smaglianti e intelligibili

della sua identità. Qui la funzione dello scrittore non è tanto di creare un'opera, quanto di fornire una Letteratura riconoscibile da lontano.

Questa scrittura piccolo-borghese è stata ripresa dagli scrittori comunisti, perché, per il momento, le norme artistiche del proletariato non possono essere diverse da quelle della piccola borghesia (fatto del resto conforme alla dottrina), e perché il dogma del realismo socialista obbliga fatalmente a una scrittura convenzionale, mirante a segnalare ben visibilmente un contenuto incapace di imporsi senza una forma che lo identifichi. Si capisce quindi il paradosso secondo cui la scrittura comunista moltiplica i segni più grossolani della Letteratura, e lungi dal rompere con una forma, tutto sommato tipicamente borghese - almeno in passato - continua ad accettare senza riserve gli scrupoli formali dello stile piccolo-borghese (accreditato del resto presso il pubblico comunista dai componimenti della scuola elementare).

Il realismo socialista francese si è dunque rifatto alla scrittura del realismo borghese, meccanizzando senza ritegno tutti i segni intenzionali dell'arte. Ecco, per esempio, alcune righe di un romanzo di Gaudy: «...il busto chino, buttato a corpo morto sulla tastiera della linotype... la gioia cantava nei suoi muscoli, danzavano le sue dita leggere e potenti... il vapore avvelenato dell'antimonio faceva battere le sue tempie e cozzare le arterie, rendendo più ardenti la sua forza, la sua collera e la sua esaltazione». Come si vede, qui niente è dato senza metafora, perché bisogna mettere bene in evidenza al lettore che «è scritto bene» (cioè che egli sta consumando della Letteratura). Queste metafore, che si impadroniscono del benché minimo verbo, non sono affatto l'intenzione di un umore che cerchi di trasmettere la singolarità di una sensazione, ma solo un marchio letterario che definisce un linguaggio, proprio come un'etichetta ci informa di un prezzo.

«Battere a macchina», «pulsare» (parlando del sangue), o «essere felici per la prima volta», è linguaggio reale, ma non linguaggio realista; perché ci sia letteratura bisogna scrivere: «strimpellare la linotype, «le arterie cozzavano», oppure «stringeva il primo minuto felice della sua vita». La scrittura realista può dunque soltanto sfociare nella Preziosità. Sempre Gaudy scrive: «Dopo ogni linea, il braccio gracile della

linotype sollevava la sua presa di matrici danzanti», o ancora: «Ogni carezza delle sue dita sveglia e fa fremere il gioioso *carillon* delle matrici di ottone che cadono nelle scanalature con una pioggia di note acute». Questo è anche il gergo di Cathos e di Magdelon.

Evidentemente bisogna tener conto della mediocrità che, nel caso di Garaudy, è immensa. In André Stil, si troveranno procedimenti assai più discreti, seppure anch'essi non sfuggano alle regole della scrittura artistico-realistica. Qui la metafora si limita a voler essere un *cliché* quasi completamente integrato nel linguaggio reale e che segnali la Letteratura senza grande sfoggio: «chiaro come l'acqua di roccia», «mani incartapecorite dal freddo», ecc.; dal lessico la preziosità è respinta nella sintassi, ed è allora il montaggio artificiale dei complementi, come in Maupassant, a imporre la Letteratura («con una mano, ella solleva le ginocchia, piegata in due»). Questo linguaggio saturo di convenzioni offre il reale solo tra virgolette: si adoperano termini populistici, circonlocuzioni trascurate nel bel mezzo di una sintassi puramente letteraria: «È vero, fa un fracasso della malora, il vento», o meglio ancora: «In pieno vento, baschi e berretti sbattenti sopra gli occhi, essi si guardano con un bel po' di curiosità » (il familiare «un bel po'» succede a un participio assoluto, figura del tutto sconosciuta al linguaggio parlato). Beninteso, bisogna escludere il caso di Aragon, il cui retaggio letterario è completamente diverso, e che ha preferito tingere la scrittura realista di un leggero colore settecentesco, mescolando un po' Laclos a Zola.

Forse in questa sapiente scrittura di rivoluzionari c'è il sentimento di una impotenza a creare sin d'ora una scrittura. Forse c'è anche il fatto che solo scrittori borghesi possono sentire il carattere di compromesso della scrittura borghese: l'esplosione del linguaggio letterario è stato un fatto di coscienza, non di rivoluzione. Senza dubbio l'ideologia staliniana impone il terrore di ogni problematica, anche e soprattutto rivoluzionaria: la scrittura borghese è giudicata, tutto sommato, meno pericolosa di quanto lo sarebbe il suo processo. Così gli scrittori comunisti sono i soli a sostenere imperturbabilmente una scrittura borghese che gli stessi scrittori borghesi hanno invece condannato da tempo, dal giorno stesso in cui l'hanno sentita compromessa nelle

imposture della loro ideologia, cioè dal giorno stesso in cui il marxismo ha trovato la sua giustificazione.

La scrittura e il silenzio

Posta all'interno del patrimonio borghese, la scrittura artigianale non coinvolge alcun ordine; privo di altre possibilità di lotta, lo scrittore possiede una passione che basta a giustificarlo: la creazione della forma. Se rinuncia alla liberazione d'un nuovo linguaggio letterario, egli può se non altro rifarsi con l'antico, riempirlo di intenzioni, di preziosità, di splendori, di arcaismi, creare una lingua ricca e mortale. Questa grande scrittura tradizionale, quella di Gide, di Valéry, di Montherlant, anche di Breton, sta a indicare che la forma, nella sua pesantezza, nel suo eccezionale drappeggio, è un valore che trascende la Storia, come può esserlo il linguaggio rituale dei sacerdoti.

Questa scrittura sacra, altri scrittori hanno pensato di poterla esorcizzare disintegrandola; essi hanno allora minato il linguaggio letterario, hanno fatto saltare a ogni istante l'impalcatura sempre risorgente dei *clichés*, delle abitudini, del passato formale dello scrittore; nel caos delle forme, nel deserto delle parole, essi hanno pensato di raggiungere un oggetto assolutamente privato di Storia, di ritrovare la freschezza di una nuova condizione del linguaggio. Ma questi sconvolgimenti finiscono per scavare i loro solchi, per creare le loro leggi. Le Belle Lettere minacciano ogni linguaggio che non sia puramente fondato sulla Parola sociale. Rifuggendo sempre più da una sintassi del disordine, la disintegrazione del linguaggio conduce inevitabilmente al silenzio della scrittura. L'agrafia finale dei Rimbaud e di certi surrealisti (caduti per questo nell'oblio), questo sconvolgente autoannientamento della Letteratura, insegna che, per certi scrittori, il linguaggio, prima e ultima risorsa del mito letterario, finisce col ricomporre ciò che pretendeva di evitare, che non c'è scrittura capace di mantenersi rivoluzionaria, e che ogni silenzio della forma sfugge all'impostura solo col mutismo completo.

Mallarmé, sorta di Amleto della scrittura, esprime bene questo fragile momento della Storia, in cui il linguaggio letterario si regge soltanto per meglio cantare la sua necessità di morire. L'agrafia tipografica di Mallarmé vuol creare intorno alle parole rarefatte una zona di vuoto in cui la Parola, liberata dalle sue risonanze sociali e colpevoli, cessa felicemente di destare echi. Il vocabolo, liberato dalle scorie delle formule abituali, dei riflessi tecnici dello scrittore, è allora pienamente irresponsabile di tutti i possibili contesti; si avvicina con un gesto breve, isolato, la cui opacità attesta una solitudine, dunque un'innocenza. Quest'arte ha esattamente la struttura del suicidio: in essa il silenzio è un tempo poetico omogeneo che si incunea tra due strati e fa esplodere la parola, ancor più del frammento di un crittogramma, come una luce, un vuoto, un omicidio, una libertà (si sa quanto questa ipotesi di un Mallarmé uccisore del linguaggio abbia influito su Maurice Blanchot). Questo linguaggio mallarmeiano, è Orfeo che può salvare chi ama solo rinunciandovi e che tuttavia osa voltarsi un po' indietro; è la letteratura condotta alle porte della Terra Promessa, cioè alle porte di un mondo senza Letteratura, di cui tuttavia sarebbe ancora compito degli scrittori dare testimonianza.

Sempre in questo sforzo di liberazione del linguaggio letterario, ecco un'altra soluzione: creare una scrittura immacolata, affrancata da ogni schiavitù a un ordine manifesto del linguaggio. Un paragone, mediato dalla linguistica, renderà conto forse con sufficiente esattezza di questo fatto nuovo: è noto che certi linguisti stabiliscono tra i due termini di una polarità (singolare-plurale, passato-presente) l'esistenza di un terzo termine, detto termine neutro o termine zero; così tra i modi congiuntivo e imperativo, l'indicativo ha per loro le caratteristiche di una forma amodale. Fatte le debite proporzioni, la scrittura al livello zero è in fondo una scrittura indicativa, o, se si vuole, amodale; sarebbe giusto dire che è una scrittura da giornalisti, se per l'appunto il giornalismo non sviluppasse in generale forme ottative o imperative (cioè patetiche). La nuova scrittura neutra si pone in mezzo a queste grida e a questi giudizi, senza parteciparvi affatto, essendo

appunto costituita dalla loro assenza. Ma questa assenza è totale, non implica alcun rifugio, alcun segreto; non si può dire perciò che sia una scrittura impassibile; è semmai una scrittura innocente. È necessario allora superare la Letteratura affidandosi a una specie di lingua basica, ugualmente lontana dai linguaggi parlati e da quello letterario propriamente detto. Questa Parola trasparente, inaugurata dallo *Straniero* di Camus, realizza uno stile dell'assenza che è quasi un'assenza ideale dello stile; la scrittura si riduce allora a una specie di modo negativo nel quale i caratteri sociali o mitici di un linguaggio si annullano a vantaggio di uno stato neutro e inerte della forma; il pensiero salva così tutta la sua responsabilità, senza rivestirsi di un accessorio impegno della forma in una Storia che non gli appartiene. Se la scrittura di Flaubert contiene una legge, se quella di Mallarmé postula un silenzio, se altre, quelle di Proust, di Céline, di Queneau, di Prévert, ciascuna a suo modo, si fondano sull'esistenza di una natura sociale, se tutte queste scritture implicano una opacità della forma, presuppongono una problematica del linguaggio e della società, fissando la Parola come un oggetto che deve essere trattato da un artigiano, da un mago, o da uno scrittore ideologico, ma non da un intellettuale, la scrittura neutra ritrova realmente la condizione prima dell'arte classica: la strumentalità. Ma questa volta lo strumento formale non è più al servizio di un'ideologia trionfante; esso è il modo di una situazione nuova dello scrittore, è il modo di esistere di un silenzio; esso perde volontariamente ogni ricorso all'eleganza o all'ornamentazione, poiché queste due dimensioni introdurrebbero di nuovo nella scrittura il Tempo, cioè una potenza derivante, apportatrice di Storia. Se la scrittura è veramente neutra, se il linguaggio, invece di essere un atto ingombrante e indomabile, raggiunge lo stato di una equazione pura, sottile come un'algebra davanti alla futilità dell'uomo, allora la Letteratura è vinta, la problematica umana è scoperta e rivelata senza colori, lo scrittore è per sempre un uomo onesto. Purtroppo, niente è più infido di una scrittura immacolata; gli automatismi si elaborano proprio dove per l'innanzi si trovava una libertà, un reticolo di forme irrigidite soffoca sempre più l'originaria immediatezza del discorso, una scrittura rinasce al posto di un linguaggio indeterminato.

Aderendo alla classicità, lo scrittore diventa l'epigono della sua primitiva creazione, la società fa della sua scrittura una maniera e lo rende prigioniero dei suoi propri miti formali.

La scrittura e la parola

Poco più di cento anni fa, in genere gli scrittori ignoravano che esistessero più maniere — e assai diverse - di parlare il francese. Verso il 1830, quando la borghesia, da brava bambina, è divertita da tutto ciò che si trova ai margini della propria area, ossia in quell'esigua porzione di società ch'essa lascia condividere ai vagabondi, ai servi e ai ladri, si cominciò a inserire nel linguaggio letterario propriamente detto qualche pezzo staccato, preso in prestito dai linguaggi inferiori, purché fossero molto eccentrici (altrimenti sarebbero stati pericolosi). Questi gerghi pittoreschi decoravano la Letteratura senza minacciare la sua struttura. Balzac, Sue, Monnier, Hugo, si compiacquero di rimettere in uso alcune forme aberranti della pronuncia e del lessico; frasario della malavita, parlata contadina, gergo tedesco, linguaggio delle comari. Ma questo linguaggio sociale, sorta di costume teatrale messo sopra a un'essenza, non impegnava mai nella sua totalità chi lo parlava: le passioni continuavano a funzionare al di sopra della Parola.

Si dovette forse arrivare a Proust perché lo Scrittore confondesse interamente certi uomini con il loro linguaggio, e rappresentasse le sue creature unicamente sotto il loro effettivo aspetto, sotto il volume denso e colorato del loro parlare. Mentre, per esempio, le creature balzacchiane si riducono facilmente ai rapporti di forza della società di cui formano, per così dire, i ricambi algebrici, un personaggio proustiano, invece, si condensa nell'opacità di un linguaggio particolare, ed è a questo livello che si integra e si ordina realmente tutta la sua situazione storica: la sua professione, la sua classe, il suo censo, il suo retaggio, la sua biologia. Così, la Letteratura comincia a conoscere la società come una Natura di cui forse potrebbe riprodurre i fenomeni. Durante i periodi in cui lo scrittore segue i linguaggi realmente parlati, non più a titolo

pittresco, ma come oggetti essenziali che esauriscono tutto il contenuto della società, la scrittura assume come punto d'incontro dei suoi riflessi la Parola reale degli uomini; la letteratura non è più orgoglio o rifugio, essa comincia a diventare un atto lucido di informazione, come se prima di tutto le fosse necessario conoscere, riproducendola, la circostanza della disparità sociale; essa si propone di rendere un conto immediato, preliminare rispetto a qualsiasi altro messaggio, della situazione degli uomini murati nella lingua della loro classe, regione, professione, retaggio o storia.

A questo proposito, il linguaggio letterario fondato sulla Parola sociale non si libera mai di una qualità descrittiva che lo limita, perché l'universalità di una lingua -nello stato attuale della società - è un fatto auditivo, non elocutivo: all'interno di una norma nazionale come il francese, le parlate differiscono da gruppo a gruppo, e ogni individuo è prigioniero del proprio linguaggio: fuori della sua classe, la prima parola lo rivela, lo situa interamente e lo mette in mostra con tutta la sua storia. L'uomo è messo a nudo, svelato dal suo linguaggio, tradito da una verità formale che sfugge alle sue menzogne interessate o generose. La diversità dei linguaggi funziona dunque come una Necessità, e proprio per questo istituisce una tragicità.

Così la reintegrazione del linguaggio parlato, immaginato dapprima nel mimetismo divertito del pittoresco, ha finito per esprimere tutto il contenuto della contraddizione sociale: nell'opera di Céline, per esempio, la scrittura non è al servizio di un pensiero come un ben riuscito ornamento realistico che sia sovrapposto all'affresco di una sottoclasse sociale; essa rappresenta veramente l'immersione dello scrittore nella spessa opacità della condizione che egli descrive. Senza dubbio si tratta sempre di una *espressione*, e la Letteratura non è superata. Ma bisogna convenire che fra tutti i mezzi di *descrizione* (poiché fino a oggi la Letteratura ha inteso essere soprattutto questo), l'apprendimento di un linguaggio reale è per lo scrittore l'atto letterario più umano. E tutto un settore della Letteratura moderna è attraversato dagli squarci più o meno precisi di questo sogno: un linguaggio letterario che raggiunga la naturalezza dei linguaggi sociali. (Basta pensare

ai dialoghi dei romanzi di Sartre, per dare un esempio noto e recente). Ma, qualunque sia la riuscita di queste pitture, esse non sono mai altro che riproduzioni e si direbbero arie racchiuse tra lunghi recitativi di una scrittura totalmente convenzionale.

Queneau ha voluto precisamente dimostrare che la contaminazione col parlato del discorso scritto, era possibile in tutte le sue parti, e in lui la socializzazione del linguaggio letterario coglie contemporaneamente tutti gli strati della scrittura: la grafia, il lessico - e più importante anche se meno vistoso - il fraseggiare. Evidentemente, questa scrittura di Queneau non esce dall'ambito della Letteratura, dal momento che, sempre consumata da una parte ristretta della società, essa non porta una universalità, ma solo un'esperienza e un divertimento. Ma almeno, per la prima volta, non è la scrittura a essere letteraria; la Letteratura è respinta dalla Forma e si riduce a una semplice categoria; è la Letteratura a essere l'ironia, visto che l'esperienza profonda è in questo caso costituita dal linguaggio. O, piuttosto, la Letteratura è ricondotta apertamente a una problematica del linguaggio; in effetti, ormai essa può essere solo questo.

Vediamo così delinearsi l'area possibile di un nuovo umanesimo: alla generale diffidenza che circonda il linguaggio in tutta la letteratura moderna, potrebbe sostituirsi una riconciliazione del verbo dello scrittore e di quello degli uomini. Solo allora lo scrittore potrebbe dirsi interamente impegnato, quando cioè la sua libertà poetica si collocasse all'interno di una condizione verbale i cui limiti fossero quelli della società e non quelli della convenzione o di un pubblico particolare: diversamente, l'impegno resterà sempre nominale; esso potrà accettare la salvezza di una coscienza, ma non fondare un'azione. Proprio perché non c'è pensiero senza linguaggio, la Forma è la prima e ultima istanza della responsabilità letteraria, e proprio perché la società non è riconciliata, il linguaggio, necessario e necessariamente orientato, crea per lo scrittore una condizione tormentata.

L'utopia del linguaggio

La moltiplicazione delle scritture è un fatto moderno che costringe lo scrittore a una scelta, fa della forma un comportamento e dà luogo a un'etica della scrittura. A tutte le dimensioni che già delineavano la creazione letteraria, si aggiunge ora una nuova profondità, in quanto la forma costituisce da sola una sorta di meccanismo parassitario della funzione intellettuale. La scrittura moderna è un vero e proprio organismo indipendente che cresce attorno all'atto letterario, lo abbellisce di un valore estraneo alla sua intenzione, lo impegna continuamente in un duplice modo di esistenza, e al contenuto delle parole sovrappone segni opachi che portano in se stessi un'altra storia, un altro compromesso o redenzione. In tal modo alla situazione del pensiero si mescola un destino supplementare della forma, spesso divergente, sempre ingombrante.

Ora questa fatalità del segno letterario, che fa sì che uno scrittore non possa tracciare una parola senza assumere l'atteggiamento particolare di un linguaggio già passato di moda, anarchico o imitato che sia, ma comunque convenzionale e inumano, entra in funzione proprio nel momento in cui la Letteratura, volta sempre più a superare la sua condizione di mito borghese, è richiesta dai lavori o dalle testimonianze di un umanesimo che finalmente ha integrato la Storia nella sua immagine dell'uomo. Così le vecchie categorie letterarie, svuotate nel migliore dei casi del loro contenuto tradizionale, espressione di un'essenza atemporale dell'uomo, non hanno più senso che per una forma specifica, un ordine lessicale o sintattico, in breve un linguaggio: è la scrittura che assorbe ormai tutta l'identità letteraria di un'opera. Un romanzo di Sartre è romanzo solo per la fedeltà a un dato tono recitato, del resto intermittente, le cui norme sono state fissate nel corso di tutta una precedente geologia del romanzo; in

effetti, non il contenuto recitativo, ma la sua scrittura, reintegra nel romanzo di Sartre la categoria delle Belle Lettere. Di più, quando Sartre cerca di infrangere la durata del romanzo, e sdoppia il suo racconto per esprimere l'ubiquità del reale (in *Le Sursis*), la scrittura narrativa ricomponе, al di sopra della simultaneità degli avvenimenti, un tempo unico e omogeneo, quello del Narratore, la cui voce particolare, caratterizzata da accidenti ben riconoscibili, ingombra la rivelazione della Storia di una unità parassita, e dà al romanzo l'ambiguità di una testimonianza forse falsa.

Da ciò si deduce che un capolavoro moderno è impossibile, visto che lo scrittore è messo dalla sua scrittura in una via senza uscita: o l'oggetto della storia è candidamente consegnato alle convenzioni della forma, e la letteratura resta sorda alla nostra Storia presente, e il mito letterario non è superato; o lo scrittore riconosce la vasta freschezza del mondo attuale, ma per darne conto dispone solo di una lingua splendida e morta. Davanti alla pagina bianca, nel momento di scegliere le parole che devono segnalare con chiarezza la sua posizione nella Storia e attestare che egli ne accetta i dati, lo scrittore avverte una tragica disparità tra ciò che fa e ciò che vede; sotto i suoi occhi il mondo civile forma ora una vera Natura, e questa Natura parla, elabora linguaggi vivi da cui lo scrittore è escluso: al contrario, tra le sue mani, la Storia mette uno strumento decorativo e compromettente, una scrittura ereditata da una Storia passata e diversa, di cui egli non è responsabile, ma è la sola di cui possa far uso. Nasce così una tragicità della scrittura, poiché lo scrittore, ormai cosciente, si deve dibattere contro i segni ancestrali e onnipotenti che dal fondo di un passato estraneo gli impongono la Letteratura come un rituale e non come una riconciliazione.

Così, salvo rinunciare alla Letteratura, la soluzione di questa problematica della scrittura non dipende dagli scrittori. Ogni nuovo scrittore apre dentro di sé il processo alla Letteratura; ma se la condanna, le accorda sempre una tregua che la letteratura adopera per riconquistarlo; ha un bel creare un linguaggio libero: se lo ritrova artificioso, perché il lusso non è mai innocente; ed è invece il linguaggio raffermo, chiuso

dall'enorme spinta di tutti gli uomini che non lo parlano, che egli deve continuare a usare. C'è dunque una contraddizione di fondo della scrittura, la stessa della società: gli scrittori di oggi la sentono: per essi la ricerca di un non-stile o di uno stile orale, di un grado zero o di un grado parlato della scrittura è insomma l'anticipazione di uno stato assolutamente omogeneo della società; e i più comprendono che non può esserci linguaggio universale senza una concreta, e non più mistica o nominale, universalità del mondo civile.

C'è dunque in ogni scrittura attuale una duplice postulazione: c'è il movimento di una rottura e quello di un avvento, c'è il tracciato stesso di ogni situazione rivoluzionaria, la cui fondamentale ambiguità è che la Rivoluzione deve ben attingere da ciò che vuole distruggere, fino all'immagine di quanto essa vuole conquistare. Come l'arte moderna nel suo complesso, la scrittura letteraria porta insieme l'alienazione della Storia e il suo sogno. In quanto necessità, essa attesta la frattura dei linguaggi, inseparabile da quella delle classi: in quanto Libertà, essa è la coscienza di questa frattura e lo sforzo stesso che tende a superarla. Sentendosi costantemente colpevole della propria solitudine, non per questo essa cessa di essere avida immaginazione, di una felicità delle parole; e così si spinge verso un linguaggio sognato la cui freschezza, per una specie di ideale anticipazione, potrebbe rappresentare la perfezione di un nuovo mondo adamitico dove il linguaggio non fosse più alienato. La moltiplicazione delle scritture istituisce una Letteratura nuova nella misura in cui questa inventi il proprio linguaggio solo per proiettarlo nel futuro: la Letteratura diventa l'Utopia del linguaggio.

NUOVI SAGGI CRITICI

La Rochefoucauld: *Riflessioni, ovvero Massime e Sentenze*

La Rochefoucauld può essere letto in due modi: spigolando citazioni, o tutto di seguito. Nel primo caso, apro di quando in quando il libro, vi pesco un pensiero, ne assaporo l'adeguatezza, me lo adatto, faccio di questa forma anonima la voce stessa della mia situazione e del mio umore; nel secondo caso, leggo le massime pagina dopo pagina, come se leggessi un racconto o un saggio; ma tutt'a un tratto, il libro non mi concerne quasi più; le massime di La Rochefoucauld ripetono a tal punto le stesse cose, che ciò che esse ci affidano è il loro autore, le sue ossessioni, il suo tempo, e non già noi stessi. Ecco quindi che, letto in modi diversi, lo stesso libro sembra contenere due progetti contrapposti: da un lato vi è un *per-me* (e che abilità! *questa* massima attraversa tre secoli per venire a parlare di *me*), e, dall'altro, un *per-sé*, quello dell'autore, che si racconta, si ripete, s'impone, quasi fosse chiuso in un discorso senza fine, in una sorta di monologo ossessivo.

Queste due letture non sono contraddittorie poiché, nella raccolta di massime, il discorso spezzato resta un discorso chiuso; naturalmente, sul piano materiale, bisogna scegliere di leggere le massime per scelta o di seguito e, in un caso o nell'altro, l'effetto che ne risulterà sarà contrapposto: qui illuminante, là soffocante; ma il risultato del discontinuo e del disordine dell'opera è che, in un certo senso, ciascuna massima è l'archetipo di tutte le massime; vi è una struttura che è al tempo stesso unica e variata; in altre parole, a una critica dello svolgimento, della composizione, dell'evoluzione, e direi quasi del continuo, parrebbe giusto sostituire qui una critica dell'unità sentenziale, del suo disegno, in poche parole, della sua forma: è sempre alla massima, e non già alle massime, che bisogna far capo.

Ma, a proposito della struttura di cui s'è detto, bisogna anzitutto chiedersi: vi sono massime che ne siano sprovviste?

In altre parole, vi sono massime formalmente libere, così come si dice: *versi liberi*? Sì, queste massime esistono, e anzi esistono proprio in La Rochefoucauld, solo che non si chiamano più massime: sono *Riflessioni*. Le riflessioni sono frammenti di discorso, *testi* privi di struttura e di spettacolo; attraverso le riflessioni, scorre nuovamente un linguaggio fluido, continuo, che è cioè esattamente il contrario di quell'ordine verbale, assai arcaico, che disciplina lo schema della massima. In linea di principio, La Rochefoucauld non ha incluso le sue *Riflessioni* nel *corpus* delle sue massime (quantunque esse trattino gli stessi temi), dato che qui si tratta di una letteratura completamente diversa, anche se in essa si trovano esempi di massime prive di qualsiasi struttura. La ragione di questo è che, senza coprire ancora molto spazio, esse hanno già abbandonato l'ordine sentenziale, sono già in cammino verso la Riflessione, ossia verso il discorso. Quando leggiamo: «*Nulla possiamo amare se non in relazione a noi stessi, e quando preferiamo i nostri amici a noi stessi, non facciamo altro che seguire il nostro gusto e il nostro piacere. Nondimeno, solo mediante questa preferenza l'amicizia può essere vera e perfetta*», noi siamo perfettamente consci di trovarci in un ordine di linguaggio che non è più quello della massima; qui manca qualcosa, e questo qualcosa è il timbro, lo spettacolo stesso della parola, in breve, la citazione; ma vi è anche qualcosa di nuovo, a cui la massima non ci ha abituati: una certa fragilità, una certa cautela del discorso, un linguaggio più delicato, più aperto alla bontà, come se, inversamente, la massima non potesse essere che malvagia - come se la chiusura della massima fosse anche una chiusura del cuore. Nell'opera di La Rochefoucauld vi sono dunque alcune massime aperte e alcune massime-discorso (anche se esse non sono molto lunghe); le quali massime, non sono in genere quelle su cui ci soffermeremo, dato che nessuna di esse attira la nostra attenzione. Esse sono soltanto le buone ancelle del discorso: le altre vi regnano come regine.

In effetti, per queste altre, la struttura è lì, pronta a trattenere la sensibilità, l'abbandono, lo scrupolo, l'esitazione, il rimpianto, e anche la persuasione, sotto forma di un apparecchio castratore. La massima è un oggetto duro, lucido - e fragile - come il corsaletto degli insetti; inoltre, proprio come

certi insetti, la massima è munita di un aculeo, costituito da quel raffio di parole che la concludono, la coronano - la chiudono armandola (essa è armata perché è chiusa). Di che cosa è fatta questa struttura? È fatta di alcuni elementi stabili, del tutto indipendenti dalla grammatica, uniti tra loro da una relazione fissa, la quale, anch'essa, nulla deve alla sintassi.

Non solo la massima è una proposizione separata dal discorso: all'interno di questa stessa proposizione regna ancora un discontinuo più sottile. Una frase normale, una frase *parlata*, tende sempre a fondere le sue parti le une con le altre, a livellare il flusso del pensiero; essa insomma evolve conformemente a un divenire che è solo in apparenza inorganizzato. Nella massima, avviene esattamente il contrario. La massima è un blocco unico composto di blocchi singoli; l'ossatura - e le ossa sono cose dure - è più che apparente: è spettacolare. L'intera struttura della massima è visibile, proprio nella misura in cui essa è erratica. Quali sono questi blocchi interni che sostengono l'architettura della massima? Non le parti che di solito sono le più vive della frase, ossia le correlazioni, ma al contrario le parti immobili, isolate, sorta di essenze il più delle volte sostantivali, ma talvolta anche aggettivali o verbali, ciascuna delle quali rimanda ad un significato pieno, eterno, potremmo dire autarchico: *amore, passione, orgoglio, ferire, ingannare, delicato, impaziente*: ecco i significati chiusi su cui si edifica la massima. Indubbiamente, ciò che definisce queste essenze formali è, in ultima analisi, il fatto che esse sono i *termini* (i *relata*) di un rapporto (di paragone, di antitesi) ; ma l'apparenza di questo rapporto è assai minore di quella delle sue componenti; nella massima, l'intelletto percepisce innanzitutto delle sostanze piene, e non già il flusso progressivo del pensiero. Se io leggo: «*Tutti si lamentano della propria memoria, nessuno del proprio giudizio*», il mio animo è colpito dalla pienezza di questi termini isolati: *memoria, giudizio, lamentarsi*-, e siccome, nonostante tutto, queste parole-vedetta si staccano da un certo sfondo più modesto, io ho la sensazione (peraltro profondamente estetica) di avere a che fare con una vera e propria economia *metrica* del pensiero, distribuita nello spazio fisso e finito che le è assegnato (la lunghezza di una massima) in tempi forti (le sostanze, le essenze) e in tempi deboli (parole-strumento,

parole relazionali); si può facilmente individuare in questa economia un succedaneo dei linguaggi versificati: come si sa, esiste una particolare affinità tra il verso e la massima, tra la comunicazione aforistica e la comunicazione divinatoria.

Come il verso, che è essenzialmente un linguaggio *misurato*, così anche i tempi forti di una massima sono prigionieri di un numero: di conseguenza, vi sono massime a due, tre, quattro, cinque o sette tempi, secondo il numero di accenti semantici. Se io leggo: «*di tutti gli adulatori, il maggiore è l'amor proprio* », il rapporto d'identità mi designa solamente due termini forti (*amor proprio* e *adulatore*). Ma se io leggo: «*la felicità e l'infelicità degli uomini dipendono dal loro carattere non meno che dalla sorte*», capisco subito di avere a che fare con una massima a quattro tempi. Questi numeri non hanno la medesima importanza; ogni massima tende evidentemente, in base ai canoni dell'arte classica, all'antitesi, ossia alla simmetria; i metri che saturano con maggior naturalezza la massima sono pertanto i metri pari (si tratta sempre di metri «semantici»). Il quaternario è senz'altro il metro più completo poiché permette di sviluppare una proporzione, vale a dire un'armonia e contemporaneamente una complessità; in La Rochefoucauld, gli esempi, fondati retoricamente sulla metafora, sono numerosi; si tratta di massime del tipo: «*L'elevazione sta al merito come l'ornamento alle belle persone*», ove i quattro termini forti sono legati fra loro da un rapporto di compensazione. È questo un esempio privilegiato di economia binaria; ma di fatto gli altri tipi di massime, nonostante le apparenze, pervengono sempre a un'organizzazione a due termini; è il caso di tutte le massime che hanno tempi forti in numero dispari; infatti, in queste massime il termine dispari ha sempre una funzione eccentrica; esso resta estraneo alla struttura pari e non fa altro che agghindarla. Se io leggo: «*Occorrono le più grandi virtù per sostenere tanto la buona che la mala sorte*», mi risulta chiaro che in questa massima vi sono tre tempi forti (*virtù, buona sorte, mala sorte*)-, ma questi tre termini non ricevono il medesimo accento: gli ultimi due (*buona e mala sorte*) costituiscono i veri pilastri della relazione (essi servono a costruire un'antitesi), mentre invece il primo (*le virtù*) in fondo non è altro che il riferimento generale rispetto a cui la relazione diventa significativa. Questo termine dispari (e lo

stesso avviene nelle massime a cinque o a sette tempi) ha quindi una funzione singolare, che è al tempo stesso generale, distante e tuttavia fondamentale; in logica antica, diremmo che esso è il *soggetto* della massima (ciò di cui essa parla), mentre invece i termini pari ne sono il predicato (ciò che si dice del soggetto); in logica moderna, esso è un po' quello che si chiama un *percorso di significazione*, vale a dire la classe referenziale di oggetti all'interno della quale il raffronto di certi caratteri non risulta assurdo: infatti, secondo la momentanea verità della massima, la contrapposizione fra la buona e la mala sorte è in un certo senso valida solamente rispetto alle virtù. Ne consegue che il termine dispari occupa un posto sufficientemente eccentrico per far sì che la struttura della massima sia in definitiva sempre pari — ossia binaria, dato che, essendo pari, i termini della relazione possono sempre essere distribuiti in due blocchi contrapposti.

Questo carattere ostinatamente duale della struttura è importante, giacché disciplina la relazione che unisce i suoi termini. Questa relazione è tributaria della forza, della rarità e della parità dei tempi che essa concatena. Quando un linguaggio — ed è appunto il caso della massima - presenta qualche termine con senso marcato, essenziale, è fatale che la relazione si riassorba in essi: più i sostantivi sono forti, tanto più la relazione tende all'immobilità. In effetti, se vi vengono presentati due oggetti forti (mi riferisco a degli oggetti psicologici), per esempio *la sincerità* e *la dissimulazione*, il rapporto che s'instaura spontaneamente fra di loro tende sempre a essere un rapporto immobile di manifestazione, vale a dire di equivalenza: la sincerità equivale (o non equivale) alla dissimulazione: la forza stessa dei termini, la loro solitudine, la loro intensità non consentono affatto, quali che siano le variazioni terminologiche, una diversa impostazione di rapporto. Si tratta insomma, per la condizione stessa della struttura, di una relazione di essenza, non di maniera, di identità, e non di trasformazione. Nella massima, il linguaggio ha in effetti sempre un'attività definitoria e non già un'attività transitiva; una raccolta di massime è sempre più o meno (e ciò è manifesto nel caso di La Roche-foucauld) un dizionario, non un libro di ricette: esso illumina certi comportamenti dell'essere, non i loro modi o le loro tecniche. Questa relazione

di equivalenza è di tipo assai arcaico: definire le cose (servendosi di una relazione immobile) equivale sempre più o meno a sacralizzarle: e questo, malgrado il suo disegno razionalista, è appunto ciò che la massima non manca di fare.

La massima è quindi generalmente sottoposta a una relazione di equivalenza: un termine *vale* (o non vale) l'altro. La più elementare condizione di questa relazione è puramente comparativa: la massima mette a confronto due oggetti, per esempio *la forza* e *la volontà*, e si accontenta di porre in risalto il loro rapporto quantitativo: «*Abbiamo più forza che volontà*»; questo impianto è l'origine di un gran numero di massime. Abbiamo qui i tre gradi di paragone: *più*, *altrettanto*, *meno*; ma siccome la massima asseconda soprattutto un disegno di denuncia, ad avere la meglio sono con ogni evidenza i comparativi critici: la massima ci dice che nella tale virtù vi è più passione di quanto noi crediamo: e questo è il suo assunto abituale. Come si vede, se si accetta anche per un solo istante di psicanalizzarne la struttura, questo assunto si fonda interamente su un'immaginazione della pesatura; come un dio, l'autore delle massime soppesa degli oggetti e ci dice la verità sulle tare; pesare è in effetti un'attività divina, cosa di cui tutta un'iconografia - per di più antichissima — dà testimonianza. Ma La Rochefoucauld non è un dio; scaturito da una matrice razionalista, il suo pensiero resta profano: egli non pesa mai una Colpa singolare e metafisica, ma solamente delle colpe, plurali e temporali: egli è un chimico, non un prete (ma sappiamo anche che nella nostra immaginazione collettiva il tema divino e il tema erudito restano molto vicini).

Al di sopra della condizione comparativa, ecco la seconda condizione della relazione di equivalenza: l'identità. Questa è indubbiamente una condizione meglio conchiusa, potremmo dire più matura, dato che in questo caso non ci si limita a presentare e a confrontare due oggetti per ricavarne un rapporto rozzamente quantitativo; qui si definisce questo rapporto in essenza, non più in quantità; si stabilisce, per sostanza e per l'eternità, che *questo* è *quello*, che «*la moderazione è un tema*», che «*l'amor proprio è un adulatore* », che «*l'invidia è un furore*», ecc. Sono, questi, esempi d'identità semplici, unite, disposte come un tracciato regolare di essenze che si snoda nel mondo della verità immobile. Ma talvolta

anche l'equivalenza è più enfatica: dice La Rochefoucauld: «*Noi non ci diamo (alle persone più potenti di noi) per il bene che vogliamo far loro, ma per il bene che vogliamo ricevere*»-, in tal modo si rafforza la proposizione positiva (*il bene che vogliamo ricevere*) proprio mediante la rappresentazione del suo contrario (*il bene che vogliamo fare*); ed è appunto questo impianto, contrapposto e convergente al tempo stesso, che noi ritroviamo in certe massime che, almeno in apparenza, sono scarsamente egualitarie: «*Gli uomini non vivrebbero a lungo in società, se non fossero lo zimbello gli uni degli altri*»; e ciò vuol propriamente dire: gli uomini s'ingannano a vicenda; se così non fosse, non vivrebbero in società.

Ma la relazione più significativa, tanto che potrebbe passare per il modello stesso della massima secondo La Rochefoucauld, è la relazione d'identità disillusiva, la cui espressione corrente è la copula restrittiva: *non è che*. «*La clemenza dei principi spesso non è che una politica per guadagnarsi la devozione del popolo*», oppure «*la costanza, dei savi non è che l'arte di rinserrire l'agitazione nel proprio petto*»; gli esempi sono qui abbondanti e chiari; vi si ravvisa facilmente quello che oggi si chiamerebbe una relazione demistificatoria, dal momento che, con una sola parola, l'autore riduce l'apparenza (*la clemenza, la costanza*) alla sua realtà (*una politica, un'arte*). *Non è che* è insomma la parola-chiave della massima, dato che qui non si tratta di una semplice rivelazione (ciò che, invece, talvolta indica l'espressione *in effetti*, nel senso di: *in realtà*); questa rivelazione è quasi sempre riduttiva: essa non spiega, ma definisce il più (*l'apparenza*) mediante il meno (*il reale*)¹. Si sarebbe tentati di fare di questa relazione disillusiva (dal momento che essa *disinganna* l'apparenza a beneficio di una realtà sempre meno gloriosa), l'espressione logica di ciò che è stato definito il pessimismo di La Rochefoucauld. Senza dubbio la riduttività, soprattutto se muove dalle virtù per approdare ai casi e alle passioni, non è euforica: essa è in apparenza una matrice avara, rigida, che lesina sulla generosità del mondo, sulla sua diversità. Ma questo pessimismo è ambiguo; esso è anche il frutto di un'avidità che, se non è di spiegazione, è per lo meno di esplicitazione; esso partecipa senza dubbio d'una certa disillusione che è conforme alla condizione aristocratica dell'uomo delle massime; ma, sicuramente, anche d'un positivo

impulso di razionalizzazione, d'integrazione di elementi disparati: la visione di La Rochefoucauld non è dialettica, ed è per questo che è senza speranza; essa è tuttavia razionale, ed è per questo che, come ogni filosofia della chiarezza, è progressiva. Copiando proprio La Rochefoucauld, si potrebbe dire nella forma restrittiva che egli tanto prediligeva: il pessimismo di La Rochefoucauld non è che un razionalismo incompleto.

Una volta che i termini e la relazione della massima sono stati descritti, si può dire che sia stata esaurita la sua forma? Niente affatto. È un errore, credo, attribuire a un'opera due soli livelli: quello della forma e quello del contenuto; di fatto, la forma può comportare più livelli: la struttura, come abbiamo visto, ne costituisce uno; ma abbiamo anche visto che per raggiungere questa struttura, bisognava in qualche modo affrancare la massima dalla sua lettera, forzare la sua terminologia, il dato immediato della frase, accettare certe sostituzioni, certe semplificazioni. Adesso però passiamo nuovamente a esaminare il livello più superficiale; infatti, per quanto formale sia, la struttura della massima è essa stessa rivestita di una forma sottile e sfavillante che la rende fulgida e piacevole (esiste un piacere della massima); questo rivestimento luccicante e duro, è *la punta*. Se io leggo: «*È una specie di civetteria, far notare che non si civetta mai*», avverto un intendimento estetico proprio nella frase; capisco che quest'intendimento consiste nell'adoperare la parola *civetteria* per due differenti progetti, sganciando per così dire l'uno dall'altro, di modo che il non civettare diventi a sua volta una civetteria: in poche parole, io ho a che fare con una vera e propria costruzione verbale: questa costruzione verbale è la punta (che ritroviamo anche nei versi). Che cos'è una punta? Se si vuole, la punta è la massima costituita in spettacolo. Come ogni altro spettacolo, anche questo mira a procurare un piacere (avuto in retaggio da tutta una tradizione preziosista, la cui storia non è più il caso di fare); ma il fatto di maggior interesse è che, anche qui come in qualsiasi altro spettacolo, ma con un'ingegnosità infinitamente maggiore dal momento che si tratta di linguaggio e non di spazio, la punta è una

forma di rottura: essa tende sempre a *chiudere* il pensiero su un pennacchio, su quel fragile momento in cui, tacendo, il verbo approda contemporaneamente al silenzio e all'applauso.

In effetti, la punta si trova quasi sempre alla fine della massima. Spesso, anzi, come ogni buon artista, La Rochefoucauld la prepara — senza che il lettore se ne avveda; la massima inizia come un comune discorso (non è ancora una massima); poi, la punta si raccoglie, balza fuori e fissa la verità. Questo passaggio dal discorso alla punta è di solito segnalato da un'umile congiunzione: *e*\ contrariamente alla sua funzione abituale, questa *e* non aggiunge nulla; essa *apre*, essa è il sipario che si leva e che disvela la scena delle parole: «*La felicità è nel gusto, e non nelle cose; ed è per possedere ciò che si ama che si ama e non già per possedere ciò che gli altri stimano degno d'amore*»: tutta la fine, con la sua antitesi e la sua identità rovesciata, è come uno spettacolo che venga bruscamente disvelato. Infatti, la figura preferita della punta è evidentemente l'antitesi; essa investe tutte le categorie grammaticali, i sostantivi (per esempio *rovina/ fondazione, ragione/natura, umore/spirito*, ecc.), gli aggettivi (*grande/ piccolo*) e i pronomi di apparenza più umile (*l'uno/l'altro*), purché siano posti in una contrapposizione significativa; è, naturalmente, al di là della grammatica essa può fissare degli schemi, dei temi, per esempio contrapporre tutte le espressioni dell' *'al di sopra* (elevarsi) a tutte quelle dell' *di sotto* (abbassare). Nel mondo della massima, l'antitesi è una forza universale di significazione, tanto che essa può rendere spettacolare (pertinente, direbbero i linguisti) una semplice contrapposizione di numeri; per esempio questa: «*V'è una sola specie di amore, ma ve ne sono mille copie differenti* », ove ciò che costituisce la punta è la *contrapposizione uno/mille*. Noi vediamo quindi che l'antitesi non è solamente una figura enfatica, vale a dire una semplice cornice del pensiero: probabilmente essa è qualcos'altro e di più; un modo per far scaturire il senso d'una contrapposizione di termini; e siccome sappiamo, grazie alle recenti esplorazioni della linguistica, che questo è precisamente il procedimento fondamentale della significazione (e certi fisiologi arrivano a dire della percezione), noi comprendiamo meglio perché l'antitesi s'accorda così bene con quei linguaggi arcaici che sono

probabilmente il verso e l'aforisma; in fondo, essa non è altro che il puro e semplice meccanismo del senso, e come in ogni società evoluta il ritorno alle fonti funziona in definitiva come uno spettacolo sorprendente, così l'antitesi è diventata una *punta*, ossia lo spettacolo stesso del senso.

Alternare: ecco dunque uno dei due procedimenti della punta. L'altro procedimento, che spesso è complementare al primo, anche se contrapposto, è: *ripetere*. La retorica convenzionale proscriveva (e proscrive ancora) le ripetizioni troppo ravvicinate di una stessa parola; Pascal non si era minimamente curato di questa regola tutta formale chiedendo soltanto che, con il pretesto di rendere tutto armonioso, non si dimenticasse il senso: vi sono casi in cui bisogna chiamare Parigi, Parigi, e altri in cui bisogna dire capitale della Francia: ciò che disciplina la ripetizione è il senso. La massima, invece, va più lontano: essa si compiace di riprendere un termine, soprattutto se la ripetizione può contrassegnare un'antitesi: «*Si piange per evitare l'onta di non piangere*»; la ripetizione può essere frammentaria, la qual cosa permette di ripetere una parte della parola senza ripetere la parola stessa: «*L'interesse parla ogni sorta di lingue e recita ogni sorta di personaggi, anche quello del disinteressato*»; riallacciandoci ancora alla spiegazione dei linguisti, diremo che la contrapposizione del senso è tanto più flagrante in quanto è sorretta da un accidente verbale perfettamente limitato: a contrapporre *interesse* a *disinteressato* è solamente il prefisso. Senza dubbio, la punta è un gioco; ma questo gioco è al servizio di una tecnica antichissima: quella del senso; cosicché, scrivere bene significa giocare con le parole, perché giocare con le parole significa fatalmente avvicinarsi a quel disegno di contrapposizione che disciplina fondamentalmente la nascita di una significazione. Tutto ciò risulta chiaro da certe complesse costruzioni, in cui le ripetizioni s'accordano e s'aggrovigliano con tale ostinazione che ciò che si potrebbe definire la pecca contrappositiva risulta essere vistosamente in vista: il senso prorompe al centro di una distesa d'insignificanze; come nel caso di questa massima: «*La filosofia trionfa facilmente sui mali passati e su quelli futuri, ma i mali presenti trionfano su di lei* » : un'improvvisa dissimmetria viene qui a scompigliare tutta la sequela delle simmetrie circostanti².

Una volta fissate le forme, è forse possibile accostarsi ora ai contenuti. Per fare questo, occorre sostanzialmente tornare alla relazione d'identità restrittiva (...*non è che...*), di cui abbiamo indicato l'effetto disillusivo, demistificante, poiché quali che siano le variazioni sintattiche, è in essa che la struttura verbale della massima e la struttura mentale del suo autore si riuniscono. Essa unisce dei termini forti. Ma dal punto di vista del senso, quali sono questi termini forti? Il primo termine, quello che apre la massima, quello che si tratta precisamente di *disilludere*, di sgonfiare, è occupato da ciò che si potrebbe chiamare la classe delle *virtù* {*la clemenza, l'ardimento, la forza d'animo, la sincerità, il disprezzo della morte*}; se si vuole, queste virtù sono quindi degli *irrealia*, degli oggetti inconsistenti, delle apparenze di cui occorre ritrovare la realtà; e a fornire questa realtà è evidentemente il secondo termine: è lui che ha il compito di rivelare la vera identità delle virtù; questo secondo termine è perciò occupato da ciò che potremmo chiamare la classe dei *realia*, degli oggetti reali, che compongono il mondo le cui virtù non sono che i sogni. Quali sono questi *realia* che compongono l'uomo? Essi possono essere di tre specie: anzitutto e soprattutto vi sono le *passioni* {*la vanità, il furore, la pigrizia, l'ambizione*, sottoposte alla più grande di tutte: *l'amor proprio*); vi sono poi le *contingenze*-, tutto ciò che dipende dal caso (e, per La Rochefoucauld, il caso è uno dei più grandi maestri del mondo): caso degli avvenimenti, che la lingua classica chiama *la fortuna*, caso del corpo, della soggettività fisica, che questa stessa lingua chiama *l'umore*; e infine vi è un'ultima classe di realtà definite dal loro carattere interscambiabile; queste realtà rimpiazzano occasionalmente le passioni o le contingenze in maniera meno definita; sono delle realtà attenuate, e-spressione d'una certa insignificanza del mondo; esse sono *le azioni, i difetti, gli effetti*, parole generiche, scarsamente caratterizzate, seguite di solito da una proposizione relativa che ne fa emergere il senso ma che al tempo stesso lo banalizza («...*un coacervo di azioni e d'interessi che la fortuna o la nostra operosità sanno accomodare*»); e siccome queste parole occupano il posto di un termine senza peraltro riempirlo d'un senso vero e proprio, potremmo

ravvisare in esse delle *parole mana*, forti per il posto che occupano nella struttura della massima ma vuote — o quasi — di senso³.

Tra gli *irrealia* (virtù) e i *realia* (passioni, contingenze, azioni), vi è un rapporto di maschera: gli uni camuffano gli altri; si sa che la maschera è un grande tema classico (all'epoca la lingua non parlava di *maschera*, ma di *velo* o di *trucco*)-, tutta la seconda metà del xvii secolo è stata travagliata dall'ambiguità dei segni. Come leggere l'uomo? La tragedia raciniana è tutta pervasa da questa incertezza: i volti e i comportamenti sono dei segnali equivoci, e questa duplicità rende il mondo (*il mondano*) opprimente, al punto che rinunciare al mondo è sottrarsi all'intollerabile inesattezza del codice umano. La Rochefoucauld mette fine a questa ambiguità dei segni smascherando le virtù; in primo luogo e il più delle volte, le virtù cosiddette pagane (per esempio il disprezzo della morte), ricondotte inesorabilmente all'amor proprio o all'incoscienza (questa riduzione era un tema agostiniano, giansenista); ma alla fin fine smascherano *tutte* le virtù, poiché ciò che importa, anche a costo d'una visione pessimistica, è di attenuare l'insopportabile duplicità di *ciò che si vede*; orbene, lasciare un'apparenza senza una spiegazione riduttrice, significa lasciar sussistere un dubbio; per la Rochefoucauld la definizione, per quanto cupa sia, ha certamente una funzione rasserenante; mostrare che l'ordine morale è solo la maschera d'un disordine contingente è in definitiva più rassicurante che fermarsi a un ordine apparente ma strano. Pessimista nel suo risultato, il tentativo di La Rochefoucauld è benefico nel suo svolgimento: esso pone fine, ad ogni massima, all'angoscia d'un segno dubbio.

Ecco dunque un universo che può strutturarsi solo nella sua verticalità. Al solo livello delle virtù, vale a dire delle apparenze, nessuna struttura è possibile, dal momento che la struttura trae precisamente origine da un rapporto di verità tra il manifesto e il nascosto. Ne consegue che, prese separatamente, le virtù non possono essere oggetto di alcuna descrizione; non si può per esempio coordinare l'eroismo, la bontà, l'onestà e la riconoscenza per farne un pacchetto di meriti, anche se poi ci si prefiggesse di demistificare il bene in generale; ogni virtù non esiste che a partire dal momento in

cui si coglie esattamente ciò che essa nasconde; l'uomo di La Rochefoucauld può descriversi solo a zigzag, seguendo una sinusoide che passa continuamente dal bene apparente alla realtà nascosta, e viceversa. Senza dubbio vi sono virtù più importanti, cioè, per La Rochefoucauld, più assillanti: ma sono precisa-mente quelle in cui l'illusione, la quale non è che la distanza dalla superficie al fondo, è maggiore: per esempio la riconoscenza, in cui si potrebbe quasi ravvisare un'ossessione nevrotica del pensiero giansenista, soggiogata incessantemente dall'intimidazione della fedeltà (lo si vede bene in Racine, dove la fedeltà amorosa è sempre un valore funebre), e più in generale tutte le attitudini di coscienza tranquilla, generalizzate sotto la voce *merito*: proposizione già del tutto moderna, per La Rochefoucauld il merito non è insomma che un po' di malafede.

Così non c'è nessun sistema possibile delle virtù, se non si scende alle realtà di cui esse non sono altro che il rovesciamento. Il paradossale risultato di questa dialettica è il seguente: in ultima analisi è il disordine reale dell'uomo (disordine delle passioni, degli avvenimenti, degli umori), che dà a quest'uomo la sua unità. Non si può fissare una struttura delle virtù, poiché esse non sono che dei valori parassiti; ma assai più facilmente si può assegnare un ordine al disordine dei *realia*. Quale ordine? non certo quello di un'organizzazione, ma quello di una forza, o meglio ancora di un *'energia*. La passione e la fortuna sono dei principi attivi, il disordine *fa* il mondo: costi quel che costi, il disordine delle contingenze crea la sola vita che ci sia dato vivere. Dinanzi alle passioni e ai casi, La Rochefoucauld dà mostra di eloquenza e ne parla quasi come se fossero delle persone; queste forze s'organizzano gerarchicamente; su tutte, signoreggia l'amor proprio. Questo amor proprio ha più o meno le proprietà di una sostanza chimica - potremmo quasi dire magica - dal momento che questa sostanza è al tempo stesso vitale e unitaria; essa può essere infinitesimale (ed è ciò che indicano gli aggettivi *sottile, fine, nascosto, delicato*), senza perdere nulla della sua forza, ma anzi acquistandone; essa è ovunque: in fondo alle virtù, ovviamente, ma anche in fondo alle altre passioni, come la gelosia e l'ambizione, che di quella sono solo delle varietà: essa trasmuta ogni cosa: le virtù in passioni, ma talvolta anche

(tanto è illimitato il suo potere) le passioni in virtù, per esempio l'egoismo in bontà; è un Proteo; come potenza di disordine, la passione o l'amor proprio (il che è lo stesso) è un dio attivo, belluino; con la sua azione incessante, al tempo stesso multiforme e monotona, egli introduce nel mondo un'ossessione, un basso continuo del quale la profusione dei diversi comportamenti non è che il contrappunto : il disordine ripetuto è insomma un ordine, il solo che ci sia concesso. Ora, a forza di innalzare la passione a principio attivo, La Rochefoucauld non poteva che prestare un'attenzione viva, acuta, inquieta, meravigliata anche, alle inerzie dell'uomo, a quella sorta di passioni atone, che sono come il negativo, o meglio ancora, lo *scandalo* della passione: *la debolezza e la pigrizia*; su questo tema vi sono alcune massime veramente penetranti; come può l'uomo essere al tempo stesso inattivo e appassionato? La Rochefoucauld ha avuto l'intuizione di questa dialettica che fa della negatività una forza; egli ha capito che nell'uomo vi era una riluttanza nei riguardi della passione, e che questa riluttanza non era una virtù, uno sforzo volontario del bene, ma che era invece una seconda passione, più scaltra della prima. Questa è la ragione per cui egli la considera con assoluto pessimismo; le passioni attive sono in definitiva più degne di stima, perché hanno una forma; la pigrizia (o la debolezza) è più del vizio nemica della virtù, essa alimenta l'ipocrisia, vive al confine con le virtù, assume come esempio la maschera della dolcezza; essa è il solo difetto di cui l'uomo non può emendarsi. Il suo difetto fondamentale è precisamente quello d'impedire, attraverso la sua atonia, la dialettica stessa del bene e del male: non si può per esempio essere buoni senza una certa qual cattiveria; ma quando l'uomo si lascia possedere dalla pigrizia della cattiveria, quella che gli viene ineluttabilmente sottratta è proprio la bontà.

Come si vede, vi è in quest'edificio *profondo* una vertigine del nulla; scendendo da un piano all'altro, dall'eroismo all'ambizione, dall'ambizione alla gelosia, non si raggiunge mai il fondo dell'uomo, non si può mai darne una definizione ultima, che sia irriducibile; quando l'ultima passione è stata designata, questa stessa passione svanisce, essa non può essere che pigrizia, inerzia, nulla; la massima è una via infinita di disinganno; l'uomo è solo più uno scheletro di passioni, e forse

questo stesso scheletro non è altro che il fantasma d'un niente: *l'uomo non è sicuro*. Questa vertigine dell'irreale è probabilmente il prezzo che tutte le iniziative di demistificazione devono pagare, cosicché alla più grande lucidità spesso corrisponde la più grande irrealtà. Liberando l'uomo delle sue maschere, come e dove fermarsi? Per La Rochefoucauld, la via è ancor meglio chiusa in quanto la filosofia del suo tempo non gli forniva altro che un mondo composto di essenze; la sola relazione che si poteva ragionevolmente attribuire a quelle essenze era una relazione d'identità, vale a dire una relazione immobile, chiusa alle idee dialettiche di ritorno, di circolarità, di divenire o di transitività. Non è che La Rochefoucauld non abbia ima certa concezione di ciò che allora si chiamava la *contrarietà*; su questo punto, certe sue massime sono anzi curiosamente moderne; ammessa la separazione delle essenze morali o passionali, egli ha chiaramente visto che esse potevano collegare certi scambi, che il male poteva scaturire dal bene, che un eccesso poteva cambiare la qualità di una cosa; l'oggetto stesso del suo «pessimismo» è in definitiva, al termine della massima, al di fuori di essa, il mondo, gli atteggiamenti che al suo interno si possono o non si possono avere, in poche parole, come diremmo oggi, l'ordine del *fare*-, questo presentimento di una trasformazione delle essenze fatali attuata dalla *praxis* umana, è chiaramente ravvisabile nella frequente distinzione che La Rochefoucauld opera tra la sostanza di un atto (*amare, lodare*) e il suo modo di compimento: «*Talvolta crediamo di odiare l'adulazione, mentre invece non odiamo che il modo di adulare*»; O anche: «*Per quanto gradevole sia, l'amore piace più per le forme attraverso cui si manifesta che per se stesso* ». Ma proprio nel momento in cui La Roche-foucauld sembra affermare il mondo recuperando a suo modo la dialettica, ecco intervenire un disegno palesemente morale, il quale immobilizza la descrizione che vive sotto la definizione terrorista, il resoconto sotto le ambiguità di una legge, la quale è data come morale e fisica al tempo stesso. Ora, questa impotenza ad arrestare a un dato momento il disinganno del mondo, risiede interamente nella forma stessa delle *Massime*, in quella relazione d'identità restrittiva a cui bisogna dunque ancora una volta far capo. Infatti, se le virtù

occupano il primo termine della relazione e le passioni, le contingenze e le azioni il secondo, e se questo secondo termine è disillusivo rispetto al primo, significa che l'apparenza (ovvero la maschera) costituisce il soggetto del discorso e che la realtà non è altro che il predicato. In altri termini, il mondo intero è visto, *centrato*, come si direbbe in termini fotografici, sotto l'aspetto della parvenza, di cui l'essere è solo più un attributo; ovviamente, il procedimento di La Rochefoucauld appare a prima vista l'obiettivo, dato che esso vuol ritrovare l'essere dietro l'apparenza, il reale delle passioni dietro l'alibi dei grandi sentimenti; ma ciò che è un autentico proposito di verità resta per così dire immobilizzato, *incantato* nella forma della massima: La Rochefoucauld ha un bel affermare che le grandi entità della vita morale sono puramente dei sogni: di fatto, egli non innalza questi sogni a *soggetti* del discorso, di cui in definitiva tutta la *spiegazione* conseguente resta prigioniera: le virtù sono sì dei sogni, ma dei sogni pietrificati: queste maschere occupano tutta la scena; ci si esaurisce a penetrarli senza però mai abbandonarli del tutto: alla lunga, le *Massime* sono come un incubo di verità.

La demistificazione infinita che le *Massime* mettono in scena non poteva lasciare in disparte (al riparo) proprio il facitore di massime: vi sono delle massime sulle massime; per esempio questa: «*Abbiamo non meno ragioni di lamentarci di coloro che c'insegnano a conoscere noi stessi, di quante ne ebbe quel pazzo di Atene di lagnarsi del medico che lo guarì dell'opinione di essere ricco*». La Rochefoucauld affronta qui, di sguincio e mediante un riferimento d'epoca ai moralisti dell'Antichità, la condizione stessa del demistificatore all'interno del gruppo che contemporaneamente egli esprime e attacca. L'autore delle massime non è uno scrittore; egli dice la verità (o per lo meno esprime apertamente tale proposito), e questa è la sua funzione: quindi si può dire che semmai egli prefigura quello che noi chiamiamo l'intellettuale. Ora, l'intellettuale è definito nella sua globalità da una condizione contraddittoria; non v'è dubbio che egli sia stato delegato dal suo gruppo (nella fattispecie, la società mondana) a svolgere un compito preciso: solo che questo compito è contestatario; in

altri termini, la società incarica un uomo, un retore, di rivoltarsi contro di lei e di contestarla. Questo è l'ambiguo legame che sembra unire La Roche-foucauld alla sua casta; la massima è nata proprio nei Salotti, e migliaia di testimonianze storiche confortano questa affermazione; ciononostante, essa continua a contestare la mondanità; tutto si svolge come se, attraverso La Roche-foucauld, la società mondana si concedesse lo spettacolo della sua propria contestazione; senza dubbio questa contestazione non è veramente pericolosa, dal momento che non è politica, ma solamente psicologica, e per di più autorizzata dall'ambiente cristiano. Come avrebbe potuto quella aristocrazia disincantata rivoltarsi contro la sua stessa attività, dal momento che questa non era un'attività di lavoro ma bensì di ozio? La contestazione di La Roche-foucauld, insieme aspra e inadeguata, definisce assai bene i limiti che una casta deve dare ai propri interrogativi se vuole che questi siano purificatori e al tempo stesso non pericolosi: sono i limiti stessi di ciò che per tre secoli si chiamerà la *psicologia*.

Il gruppo chiede insomma all'intellettuale di trovare dentro di sé le ragioni — contraddittorie — per contestarlo e rappresentarlo, ed è forse questa tensione, qui più viva che altrove, a dare alle *Massime* di La Roche-foucauld un carattere sconcertante, per lo meno se le consideriamo dal nostro punto di vista moderno; nel suo discontinuo, l'opera passa incessantemente dalla più grande originalità alla più grande banalità; ecco quindi che abbiamo qui delle massime la cui intelligenza, la cui stessa modernità, sbalordisce ed esalta, e là dei truisimi piatti (il che non vuol dire che siano giusti), tanto più incolori in quanto tutta una letteratura li ha banalizzati fino alla nausea. La massima è un essere *bifronte*, ora tragico, ora borghese; nonostante il suo impianto austero, la sua scrittura sferzante e pura, essa è essenzialmente un discorso ambiguo, situato sulla linea di confine di due mondi. Quali mondi? Possiamo dire: quello della morte e quello del gioco. Dalla parte della morte, vi è la domanda tragica per eccellenza, che l'uomo rivolge al dio muto: *chi sono io?* È l'interrogativo continuamente formulato dall'eroe raciniano, per esempio Erifilo, il quale non cessa mai di volersi conoscere, fino a morirne; esso è anche l'interrogativo delle *Massime*, a cui viene risposto con il terribile, il funebre *non è che* dell'identità

restrittiva, anche se, come abbiamo visto, questa risposta è poco sicura, dal momento che l'uomo non abbandona mai sinceramente il sogno della virtù. Ma questo interrogativo fatale è, per eccellenza, anche l'interrogativo di tutti i giochi. Interrogando Edipo sull'essere dell'uomo, la Sfinge ha gettato le basi del discorso tragico e del discorso ludico, del gioco della morte (dal momento che per Edipo la morte era il prezzo dell'ignoranza) e del gioco da salotto. *Chi sei tu?* Questo enigma è anche l'interrogativo delle *Massime*; come si è visto, nella loro struttura, tutto è assai simile a un gioco verbale e non, beninteso, a una casualità delle parole quale avrebbero potuto concepirla i surrealisti (che pure erano anch'essi dei facitori di massime), ma per lo meno a una subordinazione del senso a certe forme prestabilite, come se la regola formale fosse uno strumento di verità. È noto che le massime di La Rochefoucauld sono effettivamente nate da giochi da salotto (ritratti, indovinelli, sentenze); e questo incontro fra il tragico e il mondano, che porta l'uno a sfiorare l'altro, non è la minore fra le verità che le *Massime* ci prospettano: alcune delle loro scoperte possono passare, trascinate via dalla storia degli uomini, ma il loro proposito resta e ci dice che il gioco concerne la morte del soggetto.

1961.

Note

1 Curiosamente, si noterà che se il *non è che* è demistificatorio nell'ordine delle essenze, esso diventa mistificatorio nell'ordine del fare. *Non c'è che da...* è l'espressione piena di baldanza, d'illusione e di ridicolo di tutti i generali da salotto.

2 Ci si renderà conto della cosa mediante una semplice equazione della massima. Sia a: *la filosofia*; b: *trionfare su*; c: *i mali* (1, 2, 3: passati, presenti, futuri). Si ottiene così la falsa simmetria seguente: $abc^{1.3}/c^2ba$.

3 Sulla definizione di *mana*, a cui faccio qui allusione, si veda Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Mauss*.

Le tavole dell'*Encyclopédie*

La nostra letteratura ha impiegato molto tempo prima di scoprire l'oggetto: è necessario arrivare a Balzac perché il romanzo non sia più, semplicemente, lo spazio di puri rapporti umani, ma anche di cose e usi destinati a recitare la loro parte nello sviluppo delle passioni: senza i suoi moccoli, le sue zollette di zucchero, il suo crocifisso d'oro avrebbe potuto Grandet essere avaro (letterariamente parlando)? Prima della letteratura, l'*Encyclopédie*, in particolare nelle sue tavole, pratica quella che potremmo in qualche modo chiamare una filosofia dell'oggetto; in altre parole, riflette sul suo essere, ne compie una rilevazione, tenta di definirlo; il disegno tecnologico obbligava a descrivere oggetti, certamente; ma, separando le immagini dal testo, l'*Encyclopédie* si impegnava in un'iconografia autonoma dell'oggetto, di cui noi oggi gustiamo intera la forza, proprio perché, come vorrei mostrare qui, non guardiamo quelle illustrazioni a fini esclusivi di apprendimento.

Le tavole dell'*Encyclopédie* presentano l'oggetto, e tale presentazione aggiunge già, allo scopo didattico, una giustificazione più gratuita, di ordine estetico o onirico: a niente le tavole dell'*Encyclopédie* si possono accostare così bene come alle grandi esposizioni che da un centinaio di anni si organizzano qua e là per il mondo, e di cui l'illustrazione enciclopedica fu, a suo tempo, quasi l'antenata: in entrambi i casi si ha a che fare con un bilancio e, insieme, con uno spettacolo: per questo e altri motivi, lo spirito con cui le tavole dell'*Encyclopédie* chiedono di essere avvicinate non differisce da quello con cui ci si reca alle esposizioni di Bruxelles e di New York. Gli oggetti che esse presentano sono enciclopedici in senso stretto: in altre parole, inglobano l'intera sfera delle cose cui l'uomo dà forma; abiti, veicoli, utensili, armi, strumenti, mobili, tutto quello che l'uomo ritaglia dentro il

legno, il metallo, il vetro o la fibra, è qui catalogato, dalle forbici alla statua, dal fiore artificiale alla nave. L'oggetto enciclopedico è di solito catturato dall'immagine a tre livelli: antologico, quando l'oggetto, isolato da qualsiasi contesto, è presentato di per sé; aneddótico, quando è «naturalizzato» dal suo inserimento in una grande scena vivente (è quella che si chiama «vignetta»); genetico, quando l'immagine ci mostra il percorso della materia bruta all'oggetto finito: l'oggetto è così individuato in tutte le sue categorie, genesi, essenza, prassi: ora è, ora è fatto, ora fa. Di queste tre condizioni, alternativamente assegnate all'oggetto-immagine, senza dubbio una è nell'*Encyclopédie* privilegiata: quella della nascita: è bello mostrare come sia possibile far sorgere le cose dal cuore della loro inesistenza, e attribuire così all'uomo un inaudito potere di creazione; ecco un paesaggio di campagna: il pieno della natura (prati, colline, alberi) costituisce una sorta di vuoto umano da cui non si sa cosa possa uscire; tuttavia l'immagine si muove, degli oggetti nascono, araldi dell'uomo: dei solchi sono tracciati sul terreno, dei pali confitti, delle buche scavate; una sezione ci mostra sotto la natura deserta un imponente complesso di cunicoli e di vene di minerale: una miniera è nata. Tutto ciò è quasi un simbolo: l'uomo enciclopedico *scava la natura intera con segni* umani; non si è mai soli, nel paesaggio enciclopedico; in mezzo all'accumulo degli elementi, c'è sempre un *prodotto* fratello dell'uomo: l'oggetto è la sigla umana del mondo.

È noto come in una semplice cosa si possa leggere tutta una storia: Brecht ha riscoperto l'essenza miserabile della Guerra dei Trent'anni trattando a fondo di stoffe, di vimini e di legnami. L'oggetto enciclopedico emerge da un universo di materiali che appartengono ancora all'epoca artigianale. Se noi visitassimo oggi un'esposizione internazionale, individueremmo, attraverso tutti gli oggetti esposti, due o tre materie dominanti, vetro, metallo e, senza dubbio, plastica; la materia dell'oggetto enciclopedico appartiene a un'epoca più vegetale: è il legno a dominare in questo vasto catalogo; il mondo che a partire da esso viene creato è di oggetti dolci a vedersi, già umani per la materia di cui sono fatti, compatta ma non fragile, manipolabile ma non plastica. Niente mostra il potere di umanizzazione del legno meglio dell'*Encyclopédie*; in

questo mondo della tecnica (tecnica artigianale, perché la grande industria non è ancora nata), la macchina è evidentemente un oggetto capitale; ora, la maggior parte delle macchine dell'*Encyclopédie* sono in legno; si tratta di enormi impalcature, molto complicate, che quasi sempre hanno di metallico i soli ingranaggi. Il legno, che le costituisce, le assoggetta a una certa aura di gioco: queste macchine sono, per noi, - come grandi giocattoli; contrariamente a quello che avviene nelle immagini moderne, l'uomo, sempre presente a un angolo della macchina, non ha con lei un semplice rapporto di sorveglianza; girando la manovella, premendo su un pedale, tessendo un filo, partecipa alla macchina in maniera insieme attiva e leggera; nella maggior parte dei casi l'incisore ce lo presenta decorosamente vestito, con abiti da borghese; non è un operaio, è un piccolo signore che si diletta con una sorta di organo tecnico i cui ingranaggi sono tutti allo scoperto; quello che colpisce, nella macchina enciclopedica, è la sua assenza di segreto; in lei niente di nascosto (molla, cofano) che dia magicamente asilo all'energia, come accade nelle nostre macchine moderne (è il mito dell'elettricità; quello di essere una forza che si genera da se stessa, quindi chiusa).

Qui l'energia è essenzialmente trasmissione, amplificazione di un semplice movimento umano; la macchina enciclopedica non è mai niente di più di un enorme *relai*; l'uomo da una parte, l'oggetto dall'altra; fra loro un'architettura di travi, di corde e di ruote, attraverso la quale, come un raggio di luce, la forza umana si sviluppa, si affina, si accresce e contemporaneamente si orienta; così, là dove si descrive la fabbricazione della garza, un piccolo uomo in farsetto, seduto davanti alla tastiera di un'immensa macchina di legno, produce una garza estremamente fine, come se stesse eseguendo musica; altrove, in una stanza interamente vuota, occupata soltanto da un gioco di assi e di cavi, una giovane donna seduta su una panca gira una manovella, mentre l'altra mano resta dolcemente appoggiata sul ginocchio. È impossibile immaginare un'idea più *semplice* della tecnica. Semplicità quasi ingenua, sorta di leggenda dorata dell'artigianato (in queste tavole non vi è traccia di male sociale) : l'*Encyclopédie* mescola il semplice, l'elementare, l'essenziale e il causale. La tecnica enciclopedica è semplice perché è confinata in uno spazio a

due dimensioni: descrive il percorso causale che va dalla materia all'oggetto; così tutte le tavole che presentano una qualche operazione tecnica (di trasformazione) mobilitano un'estetica della nudità: grandi stanze vuote, ben illuminate, dove soli coabitano l'uomo e il suo lavoro: spazio senza parassiti, dalle pareti nude, dai tavoli lisci; il semplice indica qui il vitale; lo si vede nella panetteria; il pane, bene di prima necessità, implica un luogo austero; all'opposto la pasticceria, che appartiene all'ordine del superfluo, prolifera di strumenti, operazioni, prodotti il cui agitato insieme dà luogo a una sorta di barocco. In linea generale la *produzione* dell'oggetto conferisce all'immagine una semplicità quasi sacra; *l'uso* al contrario (rappresentato al momento della vendita nel negozio) autorizza un abbellimento della scena, più varia di strumenti, di accessori, di atteggiamenti: austerità della creazione, lusso del commercio, ecco il doppio regime dell'oggetto enciclopedico: la densità dell'immagine, e ogni sovraccarico ornamentale, significano sempre che si passa dalla produzione al consumo.

Beninteso, in questo mondo la preminenza dell'oggetto procede da una volontà d'inventario, ma l'inventario non è mai un'idea neutra; inventariare non vuol dire soltanto constatare, come può sembrare a prima vista, ma anche appropriarsi. L'*Encyclopédie* è un vasto bilancio di proprietà; Groethuysen ha potuto opporre all'*'orbis pictus* del Rinascimento, animato dallo spirito di una conoscenza avventurosa, l'enciclopedismo del XVIII secolo, fondato su un sapere di appropriazione. Formalmente (e la cosa è molto sensibile nelle planches), la proprietà dipende essenzialmente da una certa frammentazione delle cose: appropriarsi vuol dire frantumare il mondo, dividerlo in oggetti finiti, tanto più assoggettati all'uomo quanto più discontinui: non si può infatti separare senza nominare e classificare, e a questo punto la proprietà è nata. Miticamente, il dominio sul mondo non è cominciato con la Genesi, ma con il Diluvio, quando l'uomo è stato costretto a dare un nome a tutte le specie animali, e ad assegnare loro un posto, vale a dire a separarle dalle specie vicine; l'*Encyclopédie* ha d'altronde, dell'arca di Noè, una visione essenzialmente pragmatica; l'arca non è per lei un'imbarcazione — oggetto sempre più o meno *trasognato* — ma una lunga cassa

galleggiante, un forziere che occulta e protegge; il solo problema che essa sembra porre all'*Encyclopédie* non è certo di carattere teologico: è quello della sua costruzione, o anche, in termini più tecnici, come è giusto, della sua intelaiatura e, più in particolare, delle sue finestre, perché ad ognuna di esse corrisponde una coppia tipica di animali, così divisi, nominati, addomesticati (e che passano cortesemente la testa attraverso l'apertura).

La nomenclatura enciclopedica (nonostante il suo saltuario esoterismo tecnico) fonda un possesso familiare. La cosa è notevole perché niente, sul piano logico, obbligava l'oggetto ad essere amico dell'uomo. Al contrario, l'oggetto è umanamente una cosa molto ambigua; si è visto che per lungo tempo la nostra letteratura non lo ha individuato; più tardi (cioè, grossolanamente, oggi), all'oggetto è stata attribuita un'infelice opacità. Lo si è assimilato a uno stato inumano della natura, e si è pensato alla sua proliferazione con un sentimento di apocalisse o di malessere; l'oggetto moderno è o il soffocamento (Ionesco), o la nausea (Sartre). L'oggetto enciclopedico, al contrario, è dominato (si potrebbe dire che è puro *oggetto* nel senso etimologico del termine), per una ragione molto semplice e costante: perché ogni volta è *firmato* dall'uomo; l'immagine è il tramite principale di questa presenza umana, perché permette di disporre discretamente sull'orizzonte dell'oggetto un uomo permanente; le planches dell'*Encyclopédie* sono sempre popolate (in questo hanno una stretta parentela con un'altra «iconografia progressista» o, per essere più precisi, borghese: la pittura olandese del XVII secolo); immaginate pure l'oggetto più solitario e più selvaggio; siate sicuro che l'uomo apparirà in ogni caso in un angolo dell'immagine; guarderà l'oggetto, o lo misurerà, o lo sorveglierà, o ne usufruirà come di spettacolo; guardate il pavé dei giganti, ammasso spaventoso di basalti edificato dalla natura ad Antrim in Scozia; questo paesaggio inumano formicola di umanità; degli uomini in tricorno e delle belle dame contemplano l'orribile paesaggio chiacchierando familiarmente; più lontano, degli uomini pescano, degli scienziati soppesano il minerale: analizzato nelle sue funzioni (spettacolo, pesca, scienza), il basalto è *ridotto*, addomesticato, reso familiare, perché è *diviso*: quello che colpisce in tutta

l'Encyclopédie (e in particolare nelle sue immagini) è che essa propone *un mondo senza paura* (vedremo subito che il mostruoso non ne è escluso, ma vi appare a titolo più «surrealista» che terrificante).

Si può persino precisare meglio a cosa si riduca l'uomo dell'immagine enciclopedica, cosa costituisca l'essenza della sua umanità: sono le sue mani. In molte planches, che non sono tra le meno belle, delle mani separate dal corpo volteggiano intorno all'opera (la loro leggerezza è estrema); queste mani sono senza dubbio il simbolo del lavoro artigianale (i mestieri sono ancora tradizionali, poco meccanizzati, la macchina a vapore è messa in ombra), come si può constatare dall'importanza dei tavoli (grandi, lisci, ben illuminati, spesso attornati da mani); ma al di là dell'artigianato, le mani diventano un segno induttore dell'essenza umana: non si vede ancora oggi, in maniera più indiretta, la nostra pubblicità tornare continuamente su questo motivo misterioso, insieme naturale e soprannaturale, come se non finisse mai la meraviglia dell'uomo di avere mani? Non è facile farla finita, con la civiltà della mano.

Così, al livello delle sue rappresentazioni immediate, *l'Encyclopédie* non si stanca di rendere familiare il mondo degli oggetti (che è la sua materia prima) aggiungendovi la cifra assillante dell'uomo. Tuttavia, al di là dell'immagine presa letteralmente, questa umanizzazione implica un sistema intellettuale di un'estrema sottigliezza: l'immagine enciclopedica è umana, non solo perché l'uomo vi figura, ma anche perché essa costituisce una struttura di *informazione*. Questa struttura, benché iconografica, si articola nella maggior parte dei casi come un vero linguaggio (il tipo di linguaggio che noi chiamiamo *articolato*); di esso riproduce le due dimensioni messe in luce dalla linguistica strutturale; si sa che ogni discorso comporta delle unità significanti e che queste unità si ordinano secondo due assi, uno di sostituzione (o paradigmatico), l'altro di contiguità (o sintagmatico); ogni unità può così variare (virtualmente) con unità affini, o incatenarsi (realmente) con unità vicine. È quello che accade, grosso modo, in una planche dell'*Encyclopédie*. La maggioranza di queste planches sono divise in due parti; nella parte inferiore, l'utensile o il gesto (l'oggetto dell'illustrazione),

isolato da ogni contesto reale, è mostrato nella sua essenza; esso costituisce l'unità d'informazione, e questa unità è nella maggior parte dei casi *variata*: se ne mostrano in dettaglio gli aspetti, gli elementi, le specie; questa parte della planche ha il compito di declinare l'oggetto, di mostrarne il paradigma; al contrario nella parte superiore, o vignetta, questo stesso oggetto (e le sue varietà) è colto all'interno di una scena (generalmente una scena di vendita o di confezione, di negozio o di fabbrica) e collegato ad altri oggetti all'interno di una situazione reale: si ritrova qui la dimensione sintagmatica del messaggio; e, come nel discorso orale il sistema della lingua, percepibile soprattutto a livello paradigmatico, è in qualche modo nascosto dietro la colata vivente delle parole, così la planche enciclopedica si vale insieme della dimostrazione intellettuale (con i suoi oggetti) e della dimensione romanzesca (con le sue scene). Ecco una planche dedicata a un mestiere (quello di pasticciere): in basso, il complesso degli svariati strumenti necessari al lavoro; in questa condizione paradigmatica, lo strumento non ha alcuna vita: inerte, fisso nella sua essenza, non è che uno schema dimostrativo, analogo alla forma scolastica di un paradigma verbale o nominale; in alto, al contrario, la frusta, il tagliere (i pasticciieri confezionavano dei *pâtés en croûte*), lo staccio, il catino, lo stampo sono dispersi, collegati, *agiti* in un quadro vivente, esattamente come i casi individuati dalla grammatica sono di solito usati senza pensarci nel discorso reale, con questa sola differenza: che il sintagma enciclopedico ha un'estrema densità di senso: in linguaggio informativo, si direbbe che la scena comporta pochi «rumori» (si veda ad esempio l' *atelier* in cui sono riunite le principali operazioni dell'incisione).

La maggior parte degli oggetti presi dal paradigma inferiore si ritrovano dunque nella vignetta a titolo di segni; mentre la nomenclatura per immagini degli strumenti, degli utensili, dei prodotti e dei gesti non comporta per definizione alcun segreto, la vignetta, cui viene attribuito un senso disseminato, si presenta sempre un po' come un rebus: è necessario decifrarla, scoprire in lei le unità di informazione. Del rebus la vignetta ha la densità: bisogna che tutte le informazioni entrino a forza nella scena vissuta (da qui, durante la lettura, un certo modo di esplorare il senso); nella planche consacrata

al cotone alcuni particolari devono necessariamente sottolineare l'esotismo del vegetale: la palma, la capanna, l'isola, la testa rasata del cinese, la sua lunga pipa (poco pratica a dire il vero per chi lavora il cotone, ma che richiama l'immagine dell'oppio); nessuna di queste informazioni è innocente: l'immagine è satura di significazioni dimostrative; alla stessa maniera la lanterna di Demostene è ammirevole *perché* due uomini ne parlano e la indicano con il dito; è una cosa antica *perché* è vicina a una rovina; è situato in Grecia *perché* c'è il mare e una barca; noi contempliamo il *suo* stato presente *perché* un gruppo di uomini balla in circolo, lì vicino, qualche cosa come il buzuki. Di questa vocazione crittografica dell'immagine non c'è miglior simbolo delle due planches consacrate agli emisferi; una sfera, chiusa da un sottile reticolo di linee, mostra il disegno dei continenti; ma queste linee e questi contorni non sono che un sipario trasparente e leggero oltre il quale galleggiano, come un senso nascosto *dietro*, le figure delle costellazioni (Boote, il Delfino, la Bilancia, il Cane).

Tuttavia la vignetta, che è un condensato di senso, offre anche una resistenza al senso, e si può dire che paradossalmente, attraverso questa resistenza, il linguaggio della planche diventi un linguaggio completo, un linguaggio adulto. È infatti evidente che per il lettore dell'epoca la scena in sé comporta spesso un numero molto limitato di informazioni nuove: chi non aveva visto un negozio di pasticciere, una campagna arata, dei pescatori lungo un fiume? La funzione della vignetta è dunque un'altra: il sintagma (ancora di lui ci stiamo occupando) testimonia qui, una volta di più, che il linguaggio, e a maggior ragione il linguaggio iconico, non è pura comunicazione intellettuale: il senso non è completo che quando viene in qualche mondo naturalizzato all'interno di un'azione totale dell'uomo; anche per l'*Encyclopédie* c'è messaggio soltanto *in situazione*. Si può vedere da ciò quanto la didattica dell'*Encyclopédie* sia in definitiva ambigua: molto forte nella parte inferiore (paradigmatica) della planche, si diluisce a livello sintagmatico e raggiunge (senza smarrirsi del tutto) la verità romanzesca di ogni azione umana (non sapremmo definirla altrimenti). Nel piano inferiore, la planche enciclopedica costituisce una *lingua*

radicale, fatta di puri concetti, senza parole-chiave né sintassi; nel superiore questa lingua radicale diventa lingua umana e perde volontariamente in intelligibilità quello che guadagna in vissuto.

La vignetta non ha soltanto una funzione esistenziale, ma anche, se così si può dire, *epica*-, è incaricata di rappresentare il termine glorioso di un grande percorso, quello della materia, trasformata e sublimata dall'uomo attraverso una serie di episodi e di stazioni; ciò è simboleggiato dalla sezione del mulino, in cui si vede il grano spostarsi di piano in piano per risolversi in farina. La dimostrazione appare ancora più evidente quando è volontariamente artificiale: dalla porta aperta di un negozio di armi si scorgono due uomini che duellano: la scena è poco probabile, e tuttavia logica se si vuol mostrare il termine ultimo di quell'operazione (il soggetto della planche) che è la forbitura: c'è un percorso dell'oggetto che deve essere onorato sino in fondo. Questo percorso è spesso paradossale (da qui l'interesse che c'è a mostrarne i poli); una massa e-norme di legno e di corde produce una graziosa tappezzeria a fiori: l'oggetto finito, così differente dallo strumento che lo ha prodotto, è mostrato lì a fronte; l'effetto e la causa, giustapposti, formano una figura di senso per contiguità (che si chiama metonimia) : l'intelaiatura della macchina *significa* in definitiva la tappezzeria. Il paradosso raggiunge il suo colmo quando non si può percepire alcun rapporto di sostanza fra il materiale alla partenza e l'oggetto all'arrivo: presso il fabbricante di carte, le carte da giuoco nascono da un vuoto, da un buco in un cartone; *nell'atelier* del fabbricante di fiori artificiali non soltanto niente ricorda il fiore, ma le operazioni che vi si compiono sono contrastanti con l'idea di fiore: si tratta di punzonature, di martellature, di fustellature; che rapporto c'è tra questi pesanti lavori e la fragile fioritura dell'anemone o del ranuncolo? Esattamente un rapporto umano, quello dell'onnipotente fare dell'uomo che dal nulla può trarre tutto.

L'*Encyclopédie* testimonia dunque continuamente una certa epopea della materia, ma questa epopea è anche in qualche modo quella dello spirito: il percorso della materia non è altro, per l'enciclopedista, che il progresso della ragione: l'immagine ha *anche* una funzione logica. Diderot lo dice chiaramente a

proposito della macchina per fare le calze, di cui l'immagine riproduce la struttura: « La si può guardare come un solo e unico ragionamento, di cui la fabbricazione dell'oggetto è la conclusione; fra tutte le sue parti regna una così grande correlazione che eliminarne una soltanto, o alterare la forma di quelle che sembrano le meno importanti, vorrebbe dire nuocere a tutto il meccanismo». Si trova qui profeticamente formulato il principio degli insiemi cibernetici; la planche, immagine della macchina, è a suo modo un cervello: vi si introducono dei materiali, si dispone un «programma»; la vignetta (il sintagma) serve da conclusione. Questo carattere logico dell'immagine ha un altro modello, quello della dialettica: l'immagine comincia con l'analizzare e con l'enumerare gli elementi sparsi dell'oggetto e dell'operazione e li getta, come su un tavolo, sotto gli occhi del lettore, poi li ricompone, aggiungendo loro per finire lo spessore della scena, cioè della vita.

Il montaggio enciclopedico è fondato sulla ragione: spinge a fondo l'analisi quanto è necessario per «cogliere gli elementi senza confusione» (altra frase di Diderot, a proposito di tavole nate da inchieste condotte dai disegnatori negli *ateliers*): l'immagine è una sorta di sinossi razionale: *non* illustra soltanto l'oggetto o il suo percorso, ma anche lo spirito che lo pensa; questo doppio movimento corrisponde a una doppia lettura; se voi leggete la planche dal basso verso l'alto ottenete in qualche modo una lettura vissuta, rivivate il percorso epico dell'oggetto, il suo sbocciare nel mondo complesso dei consumi: andate dalla natura alla società; ma se voi leggete l'immagine dall'alto in basso, partendo dalla vignetta, riproducete l'itinerario dello spirito analitico; il mondo vi offre le cose usuali, evidenti (la scena); con l'enciclopedista, voi discendete progressivamente alle cause, ai materiali, agli elementi primi, andate dal vissuto al causale, intellettualizzate l'oggetto. Il privilegio dell'immagine, opposta in questo alla scrittura, che è lineare, è di non obbligare ad alcun senso di lettura: un'immagine è sempre priva di vettore logico (esperienze recenti tendono a provarlo); quelle dell'*Encyclopédie* possiedono una preziosa circolarità: le si può leggere a partire dal vissuto o, al contrario, dall'intelligibile: il mondo reale non è ridotto, ma sospeso tra due grandi ordini di

realtà non riducibili.

Questo è il sistema informativo dell'immagine enciclopedica. Tuttavia la questione dell'informazione non è chiusa una volta che si è parlato di quello che l'immagine poteva trasmettere al lettore dell'epoca: il lettore moderno riceve da queste vecchie illustrazioni delle informazioni che l'enciclopedista non poteva prevedere: informazioni storiche, in primo luogo: è evidente che le planches dell'*Encyclopédie* sono una miniera di notizie preziose sulla civiltà del xviii secolo (o almeno della sua prima metà); informazioni con una valenza di sogno, se così si può dire: l'oggetto di allora suscita in noi analogie moderne; è questo un fenomeno di connotazione (la connotazione, nozione linguistica precisa, è costituita dallo sviluppo di un senso secondo), che giustifica in profondità le nuove edizioni dei documenti antichi. Prendete per esempio la Diligenza di Lione; la *Encyclopédie* non mirava a niente altro che alla riproduzione oggettiva - piatta, si potrebbe dire - di un certo mezzo di trasporto; ora, accade che questo scrigno massiccio e serrato risvegli subito in noi quelli che si potrebbero chiamare ricordi dell'immaginazione; le storie di banditi, i rapimenti, i riscatti, i trasferimenti notturni di prigionieri misteriosi e, più vicini a noi, i western, tutto il mito eroico e sinistro della Diligenza è là, in quell'oggetto nero che ci viene offerto innocentemente, come avrebbe potuto offrircelo una fotografia d'epoca. C'è una *profondità* dell'immagine enciclopedica che è quella del tempo che trasforma l'oggetto in mito.

Tutto questo conduce a quella che bisogna pur chiamare la Poetica dell'immagine enciclopedica, se si accetta di definire la Poetica come la sfera delle vibrazioni infinite del senso, al centro delle quali è l'oggetto preso alla lettera. Si può dire che non c'è una sola planche dell'*Encyclopédie* la quale non vibri al di là del suo scopo dimostrativo. Questa singolare vibrazione è prima di tutto uno stupore. L'immagine enciclopedica è sempre chiara, certo; ma in una regione più profonda di noi stessi, al di là dell'intelletto o almeno in una sua dimensione sfuggente, delle domande nascono e ci sopraffanno. Guardate la stupefacente immagine dell'uomo ridotto al suo sistema di vene; l'audacia anatomica raggiunge qui la grande interrogazione poetica e filosofica: *che cos'è?* Che nome dargli?

Come dargli un nome? Mille nomi sorgono, si sostituiscono l'uno all'altro: un albero, un orso, un mostro, una capigliatura, una stoffa, tutto quello che va al di là della *silhouette* umana, la dilata, l'attira verso regioni lontane da lei, le fa varcare le divisioni della natura; tuttavia, come nello schizzo di un pittore l'intrico dei segni si risolve alla fine in una forma pura e esatta, perfettamente significante, così qui tutte le vibrazioni del senso concorrono a imporci una certa idea dell'oggetto; in questa forma dapprima umana, poi animale, poi vegetale, noi riconosciamo sempre una sorta di sostanza unica, vene, capello o filo, e accediamo a quella grande materia indifferenziata che la poesia, verbale o dipinta, ci fa conoscere: davanti all'uomo dell'*Encyclopédie* si è costretti a dire *il fibroso*, come gli antichi Greci dicevano *l'umido*, o *il caldo*, o *il tondo*. Una certa essenza della materia è qui affermata.

Non ci può essere poesia anarchica. L'iconografia della *Encyclopédie* è poetica perché gli straripamenti del senso hanno sempre una certa unità, suggeriscono un senso ultimo, trascendente a tutti i *tentativi* del senso. Per esempio: l'immagine della matrice è in verità assai enigmatica; tuttavia le sue vibrazioni metaforiche (si direbbe un bue squartato in una macelleria o l'interno di un corpo che si disfa e galleggia) non contraddicono il trauma originario collegato a questo oggetto. C'è un certo orrore e un certo fascino comuni ad alcuni oggetti, e che collegano proprio questi oggetti in una classe omogenea, di cui la Poetica afferma l'unità e l'identità. È questo ordine profondo della metafora a giustificare — poeticamente — il ricorso alla categoria del mostruoso (che percepiamo, secondo la legge di connotazione, in certe *planches*): mostri anatomici, come nel caso dell'enigmatica matrice o in quello del busto dai bracci tagliati, dal petto aperto, dal viso stralunato (destinato a mostrarci le arterie del torace); mostri surrealisti (le statue equestri dentro le loro armature di cera e cordami); oggetti immensi e incomprensibili a mezza strada tra una calza e un attaccapanni (nelle *planches* dedicate alla fabbricazione delle calze), mostri più sottili (piatti di veleno dai cristalli neri e acuminati), tutte queste trasgressioni della natura fanno comprendere che il poetico (e il mostruoso non potrebbe essere altro che poetico) è sempre fondato da uno spostamento del livello di percezione: è una

delle grandi ricchezze della *Encyclopédie* quella di *variare* (nel senso musicale del termine) il livello al quale uno stesso oggetto può essere percepito, liberando così i segreti della forma: vista al microscopio la pulce diventa un mostro orribile, coperto di placche di bronzo, munito di aculei pungenti, con la testa di uccello cattivo; un mostro che raggiunge il sublime strano dei draghi mitologici; altrove, e in un altro registro, il cristallo di neve ingrandito diventa un fiore complicato e armonioso. La poesia non consiste forse in un certo potere di *sproporzione*, come Baudelaire ha capito così bene descrivendo gli effetti di riduzione e di messa a fuoco dello hashish?

Altra categoria esemplare del poetico (accanto al mostruoso) una certa *immobilità*. Si vanta sempre il movimento di un disegno. E tuttavia, per un paradosso inevitabile, l'immagine del movimento non può essere che ferma; per significare se stesso il movimento deve immobilizzarsi nel punto di maggior impeto; è questo riposo inaudito, insostenibile, che Baudelaire chiamava la verità enfatica del gesto, e che si ritrova nella pittura dimostrativa, quella di Gros per esempio; questo gesto sospeso, soprasignificante, si potrebbe chiamare *numen*, perché si tratta proprio del gesto di un dio che crea silenziosamente il destino dell'uomo, vale a dire il senso. Nella *Encyclopédie* i gesti numinosi abbondano, perché quello che fa l'uomo non può essere insignificante. Nel laboratorio di chimica, per esempio, ogni personaggio ci presenta degli atti *leggermente* impossibili; un atto, invero, non può essere efficace e significativo, un gesto non può essere insieme un atto: il ragazzo che lava i piatti non guarda, stranamente, quello che fa; il suo viso, girato verso di noi, lascia l'operazione in una sorta di solitudine dimostrativa; e se i due chimici discorrono tra loro, è necessario che uno di essi alzi un dito per significare con quel gesto enfatico il carattere dotto della conversazione. così, anche nella scuola di disegno, gli allievi sono sorpresi in un momento di agitazione quasi improbabile a forza di verità. C'è in effetti un ordine fisico in cui il paradosso di Zenone di Elea è vero, in cui la freccia vola e non vola, vola di non volare, e questo ordine è quello della pittura (qui del disegno).

Come si può constatare, la poetica enciclopedica si definisce sempre attraverso un certo irrealismo. È impegno del

'Encyclopédie (nelle sue planches) essere insieme opera didattica, fondata quindi su una rigida esigenza di oggettività (di *realtà*), e opera poetica, nella quale il reale è continuamente scavalcato da *qualcosa d'altro* {l'altro è il segno di tutti i misteri). Con mezzi puramente grafici, che non fanno mai ricorso al nobile alibi dell'arte, il disegno enciclopedico fa esplodere il mondo esatto da cui era partito. Si può precisare il senso di questa sovversione, che non tocca soltanto l'ideologia (e in questo le planches dell' *'Encyclopédie* allargano singolarmente le dimensioni dell'impresa), ma anche, in maniera infinitamente più grave, la razionalità umana. Già nel suo ordine (descritto qui sotto i profili del sintagma e del paradigma, della parte alta e della parte bassa della pagina), la planche enciclopedica corre questo *rischio* della ragione. La vignetta, rappresentazione realistica di un mondo semplice, familiare (negozi, *ateliers*, paesaggi) è legata a una certa evidenza tranquilla del mondo: la vignetta è quieta, rassicurante; cosa c'è di più deliziosamente domestico dell'orto chiuso tra i suoi muri e con le spalliere esposte al sole? Cosa di più felice e di più saggio del pescatore con la canna, del sarto seduto alla finestra, delle venditrici di piume e del bambino che parla con loro?

In questo cielo enciclopedico (in alto nelle planches) il male è raro; appena un certo disagio davanti al duro lavoro degli operai nelle fabbriche del vetro, dotati di poveri utensili e mal protetti contro il calore; e quando la natura si aggronda, c'è sempre in qualche punto un uomo per rassicurarla: pescatore alla luce di una fiaccola davanti al mare notturno, sapiente che parla davanti ai basalti neri di Antrim, mano leggera del chirurgo posata sul corpo che opera, emblemi del sapere disposti in germe nel pieno della tempesta (nella planche sulle trombe marine). Tuttavia, non appena si lascia la vignetta per planches o immagini più analitiche, l'ordine tranquillo del mondo è sconvolto a favore di una certa *violenza*. Tutte le forze della ragione e dell'irrazionalità concorrono all'inquietudine poetica; è in primo luogo la metafora a fare di un oggetto semplice e «letterale» qualcosa di infinitamente terremotato: il riccio di mare è *anche* sole e ostensorio: il mondo in cui si dà un nome non è sicuro e sembra continuamente gravitato da essenze divinate e inaccessibili; e soprattutto (è questa

l'interrogazione finale posta da queste planches) lo stesso spirito analitico, arma della ragione trionfante, non può che *duplicare* il mondo spiegato con un mondo da spiegare, secondo un processo di circolarità infinita che è lo stesso del dizionario, in cui la parola non può essere definita che da altre parole, e in cui il definito è, nel suo spossante movimento, continuamente tributario del definibile: entrando nei dettagli, spostando i livelli di percezione, svelando il celato, isolando gli elementi dal loro contesto pratico, dando agli oggetti un'essenza astratta, in breve «aprendo» la natura, l'immagine enciclopedica non può a un certo punto che scavalcarla, raggiungere una sovranatura: è a forza di didattismo che emerge qui un surrealismo smarrito (fenomeno che si ritrova in modo ambiguo nell'inquietante enciclopedia di Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*); si vuole mostrare come vengono fuse le statue equestri? Bisogna ricoprirle di una stravagante armatura di cera, di bende e di supporti: quale irrazionalità potrebbe raggiungere questo *limite* (senza parlare della demistificazione violenta che riduce Luigi XIV da guerriero a bambola mostruosa)?

In generale l'*Encyclopédie* è affascinata, a forza di ragione, dal *rovescio* delle cose; essa taglia, amputa, mette in evidenza, rivolta, e vuol passare *dietro* la natura. Ora ogni rovescio è inquietante; scienza e parascienza sono mescolate, soprattutto al livello dell'immagine. L'*Encyclopédie* non si stanca di procedere ad un'empia frammentazione del mondo, ma quello che essa trova al termine di questo spezzettamento non è lo stato primitivo delle cause pure; nella maggior parte dei casi l'immagine la obbliga a ricomporre un oggetto *irrazionale*; una volta dissolta la prima natura, un'altra ne sorge, che ha una forma non meno della prima.

In una parola, la frattura del mondo è impossibile: basta uno sguardo - il nostro - perché il mondo sia eternamente pieno.

1964.

Chateaubriand: *Vita di Rancé*

Io non sono più altro che tempo.

Vita di Rance.

Nessuno ha mai letto, per lo meno espressamente, la *Vita di Rancé* così come fu scritta, cioè come un'opera di penitenza e di edificazione? Cosa può mai dire oggi a un miscredente, a un uomo addestrato dal suo secolo a non cedere al prestigio delle «frasi», questa vita d'un frate trappista dell'epoca di Luigi XIV scritta da un romantico? Eppure noi possiamo amare questo libro: esso può dare la sensazione del capolavoro o, meglio ancora (dal momento che questa è una nozione troppo contemplativa), di un libro pieno di fervore, in cui alcuni di noi possono ritrovare certi loro problemi, vale a dire certi loro limiti. Come può l'opera devota d'un vecchio retore, scritta per accondiscendere alle insistenze del suo confessore, nata da quel romanticismo francese col quale la nostra modernità ha così poche affinità, come può quest'opera, dicevamo, riguardarci, stupirci, soddisfarci? Questa sorta di distorsione imposta dal tempo fra la scrittura e la lettura è appunto la sfida di ciò che noi chiamiamo letteratura: l'opera letta è *anacronistica* e questo anacronismo è la questione capitale che essa pone al critico: poco a poco, si riesce a spiegare un'opera attraverso la sua epoca o attraverso il suo intendimento, ossia a giustificare lo scandalo della sua apparizione; ma come ridurre quello della sua sopravvivenza? A che cosa, a noi che abbiamo letto Marx, Nietzsche, Freud, Sartre, Genet o Blanchot, la *Vita di Rancé* può dunque convertirci?

La regione del profondo silenzio.

Chateaubriand scrive la *Vita di Rancé* a settantasette anni; è

la sua ultima opera (morirà quattro anni dopo). È questa un'eccellente base di partenza per sviluppare un luogo comune (nell'accezione tecnica del termine: un *topos*) della letteratura classica: quello della vanità delle cose; considerando che egli stesso sta vivendo il suo passaggio, ed essendo anzi alla fine del suo cammino, il vecchio non può cantare altro che ciò che è destinato a passare: l'amore, la gloria, in poche parole, il mondo. Questo tema della *vanitas* non è estraneo alla *Vita di Rancé*; spesso crediamo di leggere l'*Ecclesiaste*: «*Società da lungo tempo svanite, quante altre vi sono succedute! le danze s'intrecciano sulla polvere dei morti e le tombe affiorano sotto i passi della gioia... Dove sono oggi i mali di ieri? Dove saranno domani le felicità di oggi?*» Qui dunque ritroviamo, accompagnato da digressioni senza fine, tutto il repertorio classico delle vanità umane: gli amori che sfioriscono (si veda il celebre passaggio sulle lettere d'amore), le tombe, le rovine (Roma), i castelli abbandonati (Chambord), le dinastie che si estinguono, i boschi che dilagano, le belle donne dimenticate, le gran dame che invecchiano e di cui si ode appena il richiudersi della tomba; per Chateaubriand forse solamente il libro non si consuma.

Eppure il tema sapienziale, così frequente nella letteratura classica e cristiana, è quasi completamente scomparso dalle opere moderne: la vecchiaia non è più un'età letteraria; il vecchio è ben di rado un eroe romanzesco; oggi è il bambino che commuove, è l'adolescente che seduce, che turba; forse non vi è più un'immagine di vecchio, non vi è più una filosofia della vecchiaia perché il vecchio è *in-desiderabile*. E tuttavia una simile immagine può essere straziante, molto più di quella del bambino e quanto quella dell'adolescente, coi quali il vecchio condivide del resto la situazione esistenziale d'abbandono. La *Vita di Rancé*, il cui vero tema è la vecchiaia, può commuovere quanto un romanzo d'amore, poiché la vecchiaia (questo lungo supplizio, diceva Michelet) può essere una malattia come lo è l'amore: Chateaubriand era malato della sua vecchiaia (e, rispetto al *topos* classico, questo è un fatto nuovo); la vecchiaia ha una sua propria consistenza, essa esiste come un corpo estraneo, fastidioso, doloroso, e il vecchio ha con essa dei rapporti magici: una metafora ininterrotta e variata la munisce di una vera e propria materia, dotata d'un

colore (*è la viaggiatrice della notte*) e d'un canto (*è la regione del profondo silenzio*). Ed è appunto questo languore di essere vecchio, che emana da tutte le pagine delle *Memorie*, ad essere qui condensato nella figura d'un solitario, ossia di Rance; infatti, colui che abbandona volontariamente il mondo può facilmente confondersi con colui che dal mondo è abbandonato: il sogno, senza il quale non vi sarebbe scrittura, abolisce qualsiasi distinzione tra la voce attiva e quella passiva: qui, l'abbandonatore e l'abbandonato non sono che uno stesso uomo: Chateaubriand può essere Rance.

A ventinove anni, prima di convertirsi, Chateaubriand scriveva: «*Moriamo interamente per paura di dover soffrire altrove. Questa vita ci deve correggere dalla mania di essere*». La vecchiaia è un tempo in cui si muore a metà: è la morte senza il nulla. Questo paradosso ha anche un altro nome: è la Noia (così Madame de Rambouillet, ormai avanti negli anni: «*Essa aveva cessato di esistere già da parecchio tempo, a meno di contare anche i giorni che annoiano* »); la noia è l'espressione di un tempo di troppo, di una vita di troppo. In questo totale abbandono, celebrato lungo tutte le pagine della *Vita di Raneé* sotto le sembianze della pietà (Dio è un comodo mezzo per parlare del nulla), è riconoscibile un tema adolescenziale: *la vita mi fu inflitta. — Che cosa faccio io al mondo?*; a causa di questo sentimento profondo esistenziale (e anzi esistenzialista), benché calata in un contesto cristiano, la *Vita di Raneé* fa pensare a *La nausea*; le due esperienze hanno del resto il medesimo sbocco: *scrivere* : solo la scrittura può dare un significato al non-significante; la differenza sta nel fatto che la derelizione esistenziale è inflitta all'uomo in maniera metafisica, al di là delle età; per quanto riguarda Chateaubriand, egli è di troppo rispetto a un tempo anteriore, a un essere dei suoi ricordi; quando il ricordo appare come un sistema completo di rappresentazioni (è il caso delle *Memorie*), la vita è finita e incomincia la vecchiaia, la quale è puro tempo (*io non sono più altro che tempo*); l'esistenza non è dunque regolata dalla fisiologia, ma dalla memoria; non appena questa può coordinare, strutturare (e ciò può avvenire prestissimo), ecco che l'esistenza diventa destino, ma proprio per questo essa ha fine, giacché il destino non può mai coniugarsi altro che al trapassato remoto: il destino è un tempo conchiuso.

Essendo lo sguardo ciò che trasforma la vita in destino, la vecchiaia fa della vita un'essenza, solo che essa non è più la vita. Questa situazione paradossale fa dell'uomo che dura a lungo un essere sdoppiato (Chateaubriand parla della *vita anteriore* di Rancé), il quale non approda mai a un'esistenza completa: prima le chimere, poi i ricordi, ma mai il possesso: è l'ultima *impasse* della vecchiaia: le cose sono cose solo quando non sono più: «*Costumi d'un tempo, voi non rinascete più; e se anche rinascete, ritrovereste ancora il fascino di cui la vostra polvere vi ha dotato?* » L'anamnesi, che è in fondo il tema centrale di Rancé, il Riformatore che ha avuto anch'esso una doppia vita, mondana e monastica, l'anamnesi, dicevamo, è dunque un'operazione esaltante e al tempo stesso straziante; questa passione della memoria si placa solo con un atto che finalmente dà al ricordo una stabilità di essenza: *scrivere*. Per Chateaubriand la vecchiaia è strettamente legata all'idea di opera. La sua *Vita di Rancé* è profeticamente vissuta come se fosse la sua ultima opera e, in due occasioni, egli s'identifica con Poussin morente a Roma (la città delle rovine) e in atto di dare al suo ultimo quadro quell'imperfezione misteriosa e suprema, più bella dell'opera d'arte compiuta, che è *il fremito del tempo*: il ricordo è l'inizio dello scrivere e lo scrivere è a sua volta il principio della morte (per quanto giovani s'incominci a farlo).

L'esperienza di partenza della *Vita di Rancé* sarebbe dunque questa: una passione dolorosa che non è già quella d'invecchiare, ma di essere vecchi, di essere passati interamente dalla parte del puro tempo, in quella regione del profondo silenzio (scrivere non è parlare) dalla quale il vero *io* appare lontano, anteriore (Chateaubriand misura il suo malessere al fatto che oramai egli può *citarsi*). Comprendiamo come un tale inizio abbia costretto Chateaubriand a introdursi di continuo nella vita del Riformatore, di cui tuttavia voleva essere soltanto il devoto biografo. Questa sorta d'intreccio è banale: come si può infatti raccontare qualcuno senza proiettarsi in lui? Ma, a ben guardare, l'intervento di Chateaubriand non è affatto proiettivo (o per lo meno il suo intento è molto particolare); tra Chateaubriand e Rancé vi sono naturalmente alcune rassomiglianze; senza parlare di una certa «statura» comune, la rinuncia mondana di Rancé (la sua

conversione) accentua la separazione del mondo imposta (miticamente) a Chateaubriand dalla vecchiaia: entrambi hanno una *vita anteriore*-, quella di Rancé è però volontariamente muta: in lui, il ricordo (della sua giovinezza brillante, letterata, amorosa) non può parlare che con la voce di Chateaubriand, il quale deve ricordarsi per due; di qui l'intreccio, non già di sentimenti (Chateaubriand ha anzi poca simpatia per Rancé), ma bensì di ricordi. Quindi, l'intrusione di Chateaubriand nella vita di Rancé non è affatto soffusa, sublime, immaginosa, in poche parole «romantica» (in particolare, Chateaubriand non *deforma* Rancé per vivere dentro di lui), ma è anzi concisa, scabra. Chateaubriand non si proietta, si sovrappone; ma siccome il discorso è apparentemente lineare e dato che qualsiasi operazione di simultaneità gli riesce problematica, l'autore non può far altro che penetrare di forza, e a sprazzi, in una vita che non è la sua; la *Vita di Rancé* non è un'opera uniforme, ma un'opera spezzettata (noi amiamo questa «caduta» continua); di continuo, anche se ogni volta per poco, il filo del discorso del Riformatore viene spezzato per far posto a un repentino ricordo del narratore: Rancé arriva a Comminges dopo *un* terremoto: Chateaubriand giunse a Granada in una identica situazione; Rancé traduce Doroteo: Chateaubriand poté vedere tra Giaffa e Gaza il deserto in cui visse il santo; Bossuet e Rancé passeggiavano nel convento dopo il vespro. «*Ho osato profanare coi passi che mi servirono a sognare René il chiostro in cui Bossuet e Rancé scorrevano di cose divine*»; per soffocare col sudore i suoi pensieri, San Girolamo camminava lungo le rive del mar Morto con sacchi di sabbia sulle spalle. «*Io stesso ho percorso quelle lande sotto il peso del mio animo*». In questa reiterazione continuamente spezzata, che è il contrario di un'assimilazione e di conseguenza, secondo il significato corrente, di una «creazione», vi è un che d'irrequieto, come una strana risacca: non si può dimenticare l'io; senza mai risucchiarlo, Rance lascia periodicamente allo scoperto Chateaubriand: mai un autore si è liberato meno di se stesso; c'è in questa *Vita di Rancé* qualcosa di rigido: è un'opera fatta di schegge, di frammenti abilmente mescolati ma non amalgamati; Chateaubriand non fa un doppione di Rancé: egli lo interrompe, prefigurando in tal modo una letteratura del

frammento, secondo la quale le coscienze inesorabilmente separate (dell'autore e del personaggio) non si servono più ipocritamente di una stessa voce composita. Con Chateaubriand, ha inizio la solitudine dell'autore: l'autore *non* è il suo personaggio: tra di loro s'instaura una distanza, che Chateaubriand registra ma a cui non si adegua; di qui, quegli alti e bassi che danno alla *Vita di Rancé* la sua particolare vertigine.

La testa mozzata.

In effetti, la *Vita di Rancé* risulta essere composta in modo irregolare; è vero che le quattro parti principali seguono all'incirca la cronologia: la giovinezza di Rancé, la sua conversione, la sua vita a La Trappe, la sua morte; ma se si scende al livello di quelle misteriose unità del discorso che la stilistica non ha ancora ben definito e che stanno a metà fra la parola e il capitolo (talora una frase talaltra un paragrafo), la frantumazione del senso è continua, come se Chateaubriand non potesse mai impedirsi di girare improvvisamente la testa verso «qualcos'altro» (lo scrittore sarebbe dunque uno *sbadato?*); questo disordine si avverte chiaramente nel come vengono presentati i ritratti dei personaggi (che nella *Vita di Rancé* sono assai numerosi); non si sa mai quando Chateaubriand parlerà di qualcuno; la digressione non è prevedibile, il suo rapporto col filo del racconto è sempre improvviso e fragile; per esempio, Chateaubriand ha avuto diverse occasioni per parlare del cardinale di Retz quando descrive la gioventù frondista di Rance; eppure, il ritratto di Retz viene fuori solo molto più avanti, e precisamente quando parla d'un viaggio che Rancé fa a Roma. A proposito di quel xvii secolo che ammirava, Chateaubriand parla di *quei tempi in cui niente era ancora classificato*, suggerendo così la profonda componente barocca del classicismo. Dal canto suo, la *Vita di Rancé* reca anch'essa l'impronta del barocco (la parola è qui adoperata senza rigore storico), nella misura in cui l'autore accetta di organizzare senza strutturare secondo il canone classico; c'è in Chateaubriand un'esaltazione della rottura e della ramificazione. Benché a dire il vero questo non sia un

fenomeno propriamente stilistico, dal momento che può superare i limiti della pura e semplice frase, gli si può comunque assegnare un modello retorico: l'*anacoluto*, il quale è contemporaneamente rottura della costruzione e punto di partenza d'un nuovo senso.

Come si sa, nel discorso ordinario il rapporto tra le parole è soggetto a una certa probabilità. Chateaubriand dirada questa probabilità; che possibilità ci sono di veder comparire la parola *alga* nella vita di Marcelle de Castellane? Eppure, a proposito della morte di questa giovane donna, Chateaubriand improvvisamente ci dice: «*Le fanciulle di Bretagna si lasciano morire sulla spiaggia dopo essersi attaccate alle alghe d'uno scoglio*». In greco, il piccolo Rancé è un vero prodigio: che rapporto c'è con la parola *quanto*? Eppure, in quattro e quattr'otto, il rapporto viene stabilito (il gesuita Caussin mette alla prova il fanciullo nascondendo il suo testo coi suoi guanti). Attraverso questa divagazione colta, ciò che fa irruzione nel discorso è sempre un elemento sorprendente {*alga, quanto*). La parola letteraria (dato che è di lei che si tratta) appare così come un immenso e sontuoso rudere, il resto frammentario di un'Atlantide in cui le parole, troppo cariche di colore, sapore, forma, in breve di qualità e non di idee, brillano come i detriti d'un mondo *diretto*, impensato, che non offuscano, che non nuocciono ad alcuna logica: le parole devono pendere come dei bei frutti dall'albero indifferente del racconto: tale è in fondo il sogno dello scrittore; gli si potrebbe dare per simbolo l'incredibile anacoluto che, a proposito di Retz, fa parlare Chateaubriand di aranceti («*a Saragozza egli vide un prete che passeggiava solo perché aveva sotterrato il suo parrochiano appestato. A Valenza, gli aranceti formavano le palizzate delle strade maestre, Retz respirava l'aria che anche Vannozia aveva respirato*»). La stessa frase richiama diversi mondi (Retz, la Spagna) senza curarsi minimamente di metterli in rapporto fra loro. In effetti, attraverso questi anacoluti sovrani il discorso s'instaura in base a una profondità: la lingua umana sembra ricordarsi, invocare, ricevere un'altra lingua (quella degli dèi, com'è detto nel *Cratilo*). Da solo, l'anacoluto costituisce infatti un ordine, una *ratio*, un principio; forse quello di Chateaubriand inaugura una nuova logica, affatto moderna, il cui operatore è la sola ed estrema rapidità del verbo, senza la

quale il sogno non avrebbe potuto investire la nostra letteratura. Questa sconfinata paratassi, questo silenzio delle articolazioni comporta, s'intende, profonde conseguenze per l'economia generale del senso: l'anacoluto obbliga a *cercare* il senso, lo fa «vibrare» senza fissarlo; da Retz agli aranceti di Valenza, il senso gira intorno ma non si ferma; una nuova rottura, una nuova fuga ci porta a Maiorca dove Retz « *udì alcune devote fanciulle attraverso la grata d'un convento: esse stavano cantando*»: che rapporto c'è tra questi due fatti? In letteratura, tutto viene dunque *offerto* alla comprensione, e tuttavia, proprio come nella nostra vita, *alla fin fine non c'è niente da capire*.

In effetti, l'anacoluto introduce a una poetica della distanza. Di solito si pensa che lo sforzo letterario consista nel ricercare delle affinità, delle consonanze, delle similitudini e che la funzione dello scrittore sia quella di *unire* la natura e l'uomo in un unico mondo (è ciò che si potrebbe chiamare la sua funzione sinestetica). Eppure la metafora, figura fondamentale della letteratura, può anche essere intesa come un efficacissimo strumento di disgiunzione; in modo particolare in Chateaubriand, ove abbonda, essa ci rappresenta la contiguità ma anche l'incomunicabilità di due mondi, di due lingue fluttuanti, solidali e al tempo stesso separate, come se una non fosse mai altro che la nostalgia dell'altra; il racconto fornisce alcuni elementi letterari (esso rende anzi obbligatorio il loro inserimento) che, attraverso la metafora, vengono improvvisamente ghermiti, sollevati, scollati, separati e poi abbandonati alla naturalezza dell'aneddoto, proprio nel momento in cui la parola nuova, che come si è visto è stata introdotta a viva forza, senza preparazione, conformemente a un anacoluto perentorio, ci mette bruscamente in presenza d'un *altrove* irriducibile. Chateaubriand parla del sorriso d'un giovane monaco moribondo: «*Pareva di udire quell'uccello senza nome che rincuora il viandante nelle vallate del Kashmir*», E in un altro punto dice: «*Chi nasceva qui? chi moriva? chi piangeva? Silenzio! Lassù in cielo degli uccelli volano verso altri lidi*». In Chateaubriand, la metafora non avvicina affatto degli oggetti: semmai essa separa dei mondi; tecnicamente parlando (dato che parlare tecnicamente o metafisicamente è la stessa cosa), oggi si direbbe che essa non conduce a un solo significato

(come nel caso della comparazione poetica), ma che, estesa alle grandi unità del discorso, partecipa alla vita stessa del sintagma, il quale, stando a quanto ci dicono i linguisti, è sempre strettamente connesso alla parola. Dea della divisione delle cose, la grande metafora di Chateaubriand è sempre nostalgica. Mentre pare moltiplicare gli echi, essa lascia l'uomo come *spento* nella natura e alla fin fine gli risparmia la falsità d'una autenticità *diretta*: per esempio, è impossibile parlare umilmente di se stessi; ma con un'ultima astuzia, pur senza risolvere questa impossibilità, Chateaubriand la supera trasportandoci altrove: « *Riguardo me stesso, per quanto amore io possa nutrire per la mia meschina persona, so bene che non sopravvivrò oltre la mia morte. Nelle isole di Norvegia si portano alla luce delle urne su cui sono incisi dei caratteri indecifrabili. Di chi sono quelle ceneri? I venti non lo sanno* ». Chateaubriand sa perfettamente che egli sopravvivrà anche dopo la sua morte; ma ciò che egli ci vuol fare intendere non è l'impossibile umiltà; quello che l'urna, la Norvegia, il vento insinuano in noi è qualcosa che ha del notturno e del nevoso, una certa desolazione dura, grigia, fredda, in poche parole qualcosa che *non* è l'oblio, che di quella costituisce il semplice senso anagogico. La letteratura, insomma, non è mai altro che un certo connotato, *nel quale ci si perde*; la letteratura separa, distoglie. A proposito della morte di Madame de Lamballe: « *La sua vita volò via come quel passerotto d'un barcone del Rodano che, ferito a morte, fa inclinare dibattendosi la chiglia del battellino troppo carico* »; e con questo il gioco è fatto: ci ritroviamo bizzarramente assai lontani dalla Rivoluzione.

Stando così le cose, la grande funzione della retorica e delle sue figure sarebbe dunque questa: far capire, *nello stesso tempo*, qualcos'altro. Il fatto che la *Vita di Rancé* sia un'opera letteraria (e non, o non solo, apologetica), ci porta molto lontano dalla religione, e qui, ancora una volta, la svolta è determinata da una figura retorica: l'antitesi. Per Rousseau, l'antitesi è antica quanto il linguaggio; ma nella *Vita di Rancé*, che essa struttura interamente, l'antitesi non favorisce soltanto un disegno dimostrativo (la fede *capovolge* le vite): qui essa è un vero e proprio «diritto di ricupero» dello scrittore sul tempo. Vivendo la sua vecchiaia come una forma, Chateaubriand non poteva accontentarsi della conversione « oggettiva » di Rancé; dando a

quella vita la forma di una parola ordinata (quella della letteratura), era necessario che il biografo la suddividesse in un *prima* (mondano) e un *dopo* (solitario), adattabili a una serie infinita di contrapposizioni; e affinché le contrapposizioni fossero rigorose, bisognava separarle mediante un avvenimento netto, sottile, aguzzo e decisivo come il crinale di una sommità che separa due paesi completamente differenti; Chateaubriand individua questo avvenimento nella decapitazione dell'amante di Rancé; innamorato, letterato, battagliero, in poche parole mondano, una sera Rancé rincasa da una battuta di caccia, vede la testa della sua donna accanto alla bara e immediatamente, senza una parola, passa dalla parte della più fiera e ferrea religiosità: egli realizza così, nella sua forma e nella sua astrazione, l'operazione stessa della contrarietà. L'avvenimento è dunque, letteralmente, *poetico* («*Tutti i poeti hanno adottato la versione di Larroque — che è l'ipotesi della decapitazione -, tutti i religiosi l'hanno respinta*»); se vogliamo, l'avvenimento è possibile solo in letteratura; esso non è né vero né falso, ma fa semplicemente parte d'un sistema, senza il quale non vi sarebbe nessuna *Vita di Rance*, o per lo meno senza il quale, procedendo per gradi, la *Vita di Rance* non concernerebbe Chateaubriand e neppure quei lontani lettori che siamo noi. così, a una verità contingente, la letteratura sostituisce una plausibilità eterna; affinché la conversione di Rance abbia ragione del tempo, del nostro tempo, bisogna che essa perda la sua propria durata: per poter essere *detta*, essa doveva compiersi tutta in una volta. Per questa ragione, nessun oggetto affidato al linguaggio può essere dialettico: il terzo termine - il tempo - manca sempre: l'antitesi è la sola sopravvivenza possibile della storia. Se «*il destino d'un grand'uomo è una Musa*», allora bisogna pure che esso parli per mezzo di tropi.

Il gatto giallo dell'abate Séguin.

Nella sua Prefazione, Chateaubriand ci parla del suo confessore, l'abate Séguin, il quale gli ordinò di scrivere, per penitenza, la *Vita di Rancé*. L'abate Séguin aveva un gatto giallo. Quel gatto giallo è forse tutta la letteratura; infatti, se la

notazione rimanda senza dubbio all'idea che un gatto giallo è un gatto sgraziato, randagio, dunque trovato e in quanto tale apportatore di altri particolari della vita dell'abate, tutti attestanti la sua bontà e la sua povertà, questo giallo è allora semplicemente giallo, esso cioè non implica soltanto un senso sublime, ossia intellettuale, ma resta, caparbio, al livello dei colori (contrapponendosi per esempio al *nero* della vecchia perpetua o a quello del crocifisso): dire un *gatto giallo* e non un *gatto randagio*, è in un certo qual modo l'atto che distingue lo scrittore dallo scrivente, non perché il giallo «rende l'immagine», ma perché avvolge in un incantesimo il senso intenzionale, perché volge la parola verso una sorta di *al di qua* del senso; il *gatto giallo* esprime la bontà dell'abate Séguin, ma anche esprime *di meno*, ed è appunto qui che si manifesta lo scandalo della parola letteraria. In un certo senso, la parola letteraria dispone di una doppia lunghezza d'onda; l'onda più lunga è quella del senso (l'abate Séguin è un uomo pio che vive in povertà in compagnia d'un gatto randagio); quella più corta non trasmette alcuna informazione, eccetto la letteratura stessa: è la più misteriosa, poiché, a causa di lei, noi non possiamo ridurre la letteratura a un sistema interamente decifrabile: la letteratura, la critica non sono delle pure e semplici ermeneutiche.

Per tutta la vita, Chateaubriand si è occupato di argomenti che non sono specificamente letterari: la politica, la religione, il viaggio, ecc.; ciononostante, egli è stato sempre in tutto e per tutto un vero scrittore: la sua conversione religiosa (di gioventù) è stata da lui immediatamente trasferita in letteratura (*Il genio del cristianesimo*) ; lo stesso è accaduto per la sua fede politica, i suoi dolori, la sua vita; egli ha inserito interamente nella nostra lingua quella seconda lunghezza d'onda che tiene sospesa la parola tra il senso e il non-senso. Certo, la prosa-spettacolo (l'*epidittico*, come dicevano i Greci) è molto antica; essa è presente in tutti i nostri Classici, poiché dal momento in cui la retorica non serve più fini giudiziari (i quali sono le sue origini), essa può solo più rinviare a se stessa, ed ecco che allora ha inizio la letteratura, ossia un linguaggio misteriosamente tautologico {il *giallo è giallo*}; cionondimeno, Chateaubriand contribuisce a istituire una nuova economia della retorica. Sino ad epoca tarda, nella nostra letteratura la

parola-spettacolo (per esempio quella degli scrittori classici) non si esprimeva mai senza far ricorso a un sistema tradizionale di soggetti (di *argomenti*) : la topica. Abbiamo visto che Chateaubriand aveva trasformato il *topos* della *vanitas* e che in lui la vecchiaia era diventata un tema esistenziale; faceva così la sua comparsa in letteratura un nuovo problema, o, se si preferisce, una nuova forma: il matrimonio fra l'autenticità e lo spettacolo. Ma al tempo stesso l'*impasse* si restringe.

La *Vita di Rancé* rappresenta molto bene questa *impasse*. Rancé è un cristiano assoluto; come tale, secondo le sue stesse parole, egli deve essere *senza ricordo, senza memoria e senza rancore*; possiamo aggiungere: senza letteratura. Naturalmente, l'abate Rancé ha scritto (delle opere religiose); egli ha persino avuto delle civetterie da autore (salvando un manoscritto dalle fiamme); ciononostante, la sua conversione religiosa ha rappresentato il suicidio di uno scrittore; in gioventù, Rancé amava le lettere, anzi vi eccelleva; diventato monaco e messosi a viaggiare, egli «*non scrive e neppure tiene un diario*» (nota Chateaubriand). Tuttavia, a questa morte letteraria Chateaubriand deve dare una vita letteraria: tale è il paradosso della *Vita di Rancé* e questo paradosso è generale, esso porta ben più lontano di quanto non porti un problema di coscienza posto da una religione dell'abnegazione. Ogni uomo che scrive (e dunque che legge) ha dentro di sé un Rancé e un Chateaubriand; Rancé gli dice che il suo *io* non potrebbe reggere il teatro di nessuna parola, se non a rischio di perdersi: dire *Io* significa fatalmente aprire un sipario, non tanto sollevare un velo (ciò ha ormai poca importanza) quanto piuttosto inaugurare il cerimoniale dell'immaginario; da parte sua, Chateaubriand gli dice che le sofferenze, i malesseri, le esaltazioni, in poche parole la pura percezione di esistenza di quell'*io*. non possono che calare nel linguaggio, che l'animo «*sensibile* » è condannato alla parola e di conseguenza al teatro di questa parola. Da quasi due secoli questa contraddizione aleggia intorno ai nostri scrittori: di conseguenza ci ritroviamo a fantasticare intorno alla figura di uno scrittore che non intende scrivere. È evidente che non siamo di fronte a un problema morale; non si tratta di prendere partito per una ostentazione fatale del linguaggio; come aveva osservato

Kierkegaard, è semmai il linguaggio che, essendo la generalità, rappresenta la categoria della morale: come essere dell'assolutamente individuale, Abramo che sacrifica suo figlio deve rinunciare al linguaggio: è condannato a non parlare. Lo scrittore moderno è Abramo e, insieme, non lo è: egli ha bisogno di essere fuori della morale e al tempo stesso dentro il linguaggio, ha bisogno di fare del generale utilizzando dell'irriducibile, di ritrovare l'amoralità della sua esistenza attraverso la generalità morale del linguaggio: la letteratura è appunto questo *rischioso* paesaggio.

A che cosa serve dunque la letteratura? A cosa serve dire *gatto giallo* invece di *gatto randagio*? definire la vecchiaia *viaggiatrice della notte*? parlare delle palizzate formate dagli aranceti di Valenza a proposito di Retz? A cosa serve la testa mozzata della duchessa di Montbazon? Perché trasformare l'umiltà di Rancé (del resto dubbia) in uno spettacolo munito di tutta l'ostentazione dello stile (stile d'essere del personaggio, stile verbale dello scrittore)? Questo insieme di operazioni, questa *tecnica*, alla cui incongruità (sociale) bisogna sempre far ritorno, serve forse a questo: *a soffrire di meno*. Noi non possiamo sapere se Chateaubriand trasse qualche piacere o ebbe qualche sollievo per il fatto di aver scritto la *Vita di Rancé*; certo è che leggendo questo libro, e sebbene lo stesso Rancé ci sia indifferente, noi afferriamo la potenza d'un linguaggio inutile. Certo, definire la vecchiaia *la viaggiatrice della notte* non può continuamente guarire dalla iattura di invecchiare; infatti, da una parte c'è il tempo dei mali reali i quali possono avere soltanto una soluzione dialettica (cioè innominata), e dall'altra qualche metafora che risplende, che rischiarizza senza agire. E tuttavia questo sfavillio della parola introduce nel nostro malessere la scossa di una distanza: la nuova forma è per la sofferenza come un'acqua lustrale: usata sin dall'origine nel linguaggio (esistono altri sentimenti oltre a quelli nominati?), è tuttavia il linguaggio - ma un linguaggio *altro* — che rinnova il patetico. Questo distacco, stabilito dalla scrittura, dovrebbe avere un nome soltanto (se gli si potesse togliere ogni stridore): l'*ironia*. In rapporto alla difficoltà di essere, di cui essa è un'osservazione costante, la *Vita di Rancé* è un'opera sommamente ironica (*eironeia* significa *interrogazione*); la si potrebbe definire una schizofrenia

nascente, prudentemente formata in quantità omeopatica: del resto, non è forse essa un certo «distacco» applicato dall'eccesso delle parole (ogni scrittura è enfatica) alla sordida mania di soffrire?

1965.

Proust e i nomi

Come si sa, *Alla ricerca del tempo perduto* è la storia d'una scrittura. Forse, per meglio capire come questa storia sia andata svolgendosi, non è inutile rievocarla, tanto più che questo svolgimento simboleggia ciò che, in definitiva, permette allo scrittore di scrivere.

La nascita di un libro che noi non conosceremo ma il cui annuncio è il libro stesso di Proust, si compie, come un dramma, in tre atti. Nel primo atto è rappresentata la volontà di scrivere : il giovane narratore avverte dentro di sé questa volontà attraverso il piacere erotico che gli procurano le frasi di Bergotte e attraverso la gioia che egli prova nel descrivere i campanili di Martinville. Il secondo atto, assai lungo, dal momento che occupa la parte sostanziale de *Il tempo perduto*, tratta dell'impotenza a scrivere. Questa impotenza si articola in tre scene, o, se si preferisce, in tre situazioni di sconforto: dapprima è Norpois che di riflesso rimanda al giovane narratore un'immagine scoraggiante della letteratura: immagine ridicola che tuttavia egli non avrebbe neanche la capacità di far sua; molto più tardi, a gettarlo ancora di più nello sconforto è un'altra immagine: un passaggio del *Journal* dei Goncourt, insieme prestigioso e beffardo, gli dà la conferma, mediante un'operazione di confronto, della sua impotenza a trasformare la sensazione in notazione; infine, fatto più grave ancora, giacché riguarda direttamente la sua sensibilità e non più il suo talento, un ultimo incidente lo dissuade definitivamente dallo scrivere: scorgendo, dal treno che lo riporta a Parigi dopo una lunga malattia, un filare d'alberi in aperta campagna, dinanzi alla loro bellezza il narratore non prova altro che indifferenza; egli conclude che non scriverà mai; tristemente liberato da ogni obbligo nei riguardi d'un voto che è manifestamente incapace di realizzare, egli accetta di rientrare nella frivolezza del mondo e

di andare a un ricevimento in casa della duchessa di Guermantes. Là, attraverso un capovolgimento effettivamente drammatico, giunto proprio alle soglie della rinuncia, il narratore ritroverà, offerto alla sua portata, il potere della scrittura. Questo terzo atto occupa tutto il *Tempo ritrovato* e comprende anch'esso tre episodi; il primo episodio si compone di tre illuminazioni che si susseguono: sono tre reminiscenze (San Marco, gli alberi visti dal treno, Balbec), originate da tre minuscoli incidenti che si verificano al momento del suo arrivo al palazzo Guermantes (il lastricato disuguale del cortile, il tinnio d'un cucchiaino contro un piatto, un tovagliolo inamidato che un maggiordomo gli porge) ; queste reminiscenze sono dei colpi di fortuna, che ora si tratta di comprendere, se le si vuole serbare o per lo meno rievocare a volontà; nel secondo episodio, che forma il nucleo della teoria proustiana della letteratura, il narratore si dedica sistematicamente a esplorare i segni che ha ricevuto e a comprendere in tal modo, con un'unica mossa, il mondo e il Libro, il Libro come mondo e il mondo come Libro. Un'ultima *suspense* giunge però a ritardare il potere di scrivere: soffermandosi ad osservare alcuni invitati che egli aveva perso di vista da molto tempo, il narratore nota con stupore che sono invecchiati: il Tempo, che gli ha restituito la scrittura sembra ora volergliela togliere: vivrà abbastanza da portare a compimento la sua opera? Sì, se egli accetta di ritirarsi dal mondo, di perdere la sua vita mondana per salvare la sua vita di scrittore.

La storia che viene raccontata dal narratore ha dunque tutti i caratteri drammatici d'una iniziazione; si tratta di una vera e propria mistagogia, articolata in tre momenti dialettici: il desiderio (il mistagogo postula una rivelazione), l'insuccesso (egli si accolla i pericoli, la notte, il nulla), l'assunzione (proprio quando il fallimento sembra essere completo, egli ottiene la vittoria). Ora, per scrivere la *Recherche*, Proust ha vissuto di persona questo *iter* iniziatico; al desiderio precocissimo di scrivere (formatosi sin dall'epoca del liceo) ha fatto seguito un lungo periodo, fatto certamente non di insuccessi, ma di brancolamenti, come se la vera e unica opera si cercasse, si abbandonasse, si riprendesse senza mai trovarsi; e come quella del narratore, questa iniziazione negativa è andata compiendosi, se così si può dire, attraverso una certa

quale esperienza della letteratura: i libri degli altri hanno prima affascinato e poi deluso Proust, così come quelli di Bergotte o dei Goncourt hanno affascinato e deluso il narratore; questa «traversata della letteratura» (tanto per riprendere, adattandola, un'espressione di Philippe Sollers), così simile all'itinerario iniziatico, pieno di tenebre e d'illusioni, si è potuta compiere per mezzo del *pastiche* (quale miglior testimonianza di fascinazione e di demistificazione del *pastiche*?), dell'entusiasmo sconfinato (Ruskin) e della contestazione (Sainte-Beuve). Proust andava così avvicinandosi alla *Recherche* (di cui, come si sa, certi frammenti si trovano già nel *Sainte-Beuve*), ma l'opera non riusciva a «ingranare». Le unità principali erano già lì (rapporti fra personaggi¹, episodi cristallizzatori²), esse provavano a combinarsi in vario modo, come in un caleidoscopio, ma mancava ancora l'atto federatore che doveva permettere a Proust di scrivere la *Recherche* senza mai interrompersi, dal 1909 alla sua morte, a prezzo d'una segregazione di cui si sa bene quanto essa ricordi quella del narratore stesso, alla fine de *Il tempo ritrovato*.

Non si cerca qui di spiegare l'opera di Proust attraverso la sua vita; si sta semplicemente parlando di atti interni al discorso stesso (e quindi di atti poetici e non biografici) e, beninteso, questo discorso può essere quello del narratore o quello di Marcel Proust. Ora, l'omologia che, con ogni evidenza, disciplina i due discorsi, esige uno svolgimento simmetrico: bisogna che alla fondazione della scrittura mediante la reminiscenza (nel narratore) corrisponda (in Proust) qualche scoperta analoga, atta a fondare definitivamente, nella sua continuità futura, tutta la scrittura della *Recherche*. Qual è dunque l'accidente, niente affatto biografico, bensì creatore, che aduna insieme un'opera già concepita, già tentata, ma niente affatto scritta? Qual è quel particolare cemento che darà la grande unità sintagmatica a tali e tante unità discontinue, sparse? In poche parole, cos'è che lo scrittore trova, simmetrico alle reminiscenze che il narratore aveva esplorato e sfruttato, al momento del ricevimento dalla duchessa di Guermantes?

I due discorsi, quello del narratore e quello di Marcel Proust, sono omologhi, ma niente affatto analoghi. Il narratore scriverà, e questo futuro lo mantiene in un ordine

dell'esistenza, non già della parola; esso è alle prese con una psicologia, non con una tecnica. Marcel Proust, al contrario, scrive; egli lotta con le categorie del linguaggio e non con quelle del comportamento. Appartenendo alla sfera referenziale, la reminiscenza non può essere direttamente un'unità del discorso, e ciò di cui Proust ha bisogno è di un elemento che sia propriamente poetico (nell'accezione che Jakobson dà a questa parola); ma occorre anche che, come la reminiscenza, questo aspetto linguistico abbia il potere di costituire l'essenza degli oggetti romanzeschi. Orbene, vi è una categoria di unità verbali che possiede in sommo grado questo potere costitutivo: è la categoria dei nomi propri. Il Nome proprio dispone delle tre peculiari facoltà che il narratore riconosce alla reminiscenza: il potere di essenzializzazione (dal momento che esso designa un solo referente), il potere di citazione (dal momento che, proferendolo, si può evocare a piacimento tutta l'essenza racchiusa nel nome), il potere di esplorazione (dal momento che si «dà la stura» a un nome esattamente come si fa con i ricordi) : il Nome proprio è in un certo senso la forma linguistica della reminiscenza. Inoltre, l'avvenimento (poetico) che ha «innescato» la *Recherete* è la scoperta dei nomi; senza dubbio, sin dall'epoca del *Sainte-Beuve*, Proust disponeva già di certi nomi (*Combray*, *Guermites*); ma, a quanto pare, egli fissò nelle sue linee generali il sistema onomastico della *Recherche* solamente fra il 1907 e il 1909: una volta trovato questo sistema, l'opera poté immediatamente realizzarsi³.

L'opera di Proust descrive un immenso, incessante apprendistato⁴. Questo apprendistato vive sempre due momenti (in amore, nell'arte, nello snobismo): un'illusione e una delusione; da questi due momenti nasce la verità, cioè la scrittura; ma tra il sogno e il risveglio, prima che la verità emerga, il narratore proustiano deve assolvere un compito ambiguo (dato che esso conduce alla verità attraverso non pochi equivoci), che consiste nell'interrogare disperatamente i segni: segni emessi dall'opera d'arte, dall'essere amato, dall'ambiente frequentato. Anche il Nome proprio è un segno, e non già un semplice indizio che designa senza significare, come vuole l'indirizzo corrente, da Peirce a Russel. Come segno, il Nome proprio si offre a una descrizione, a un

deciframento: esso è un «ambiente» (nel senso biologico del termine), in cui ci si deve immergere, calandosi indefinitivamente in tutte le fantasticherie che esso porta con sé⁵, e al tempo stesso un oggetto prezioso, compresso, imbalsamato, che bisogna aprire come un fiore⁶. In altre parole, se il Nome (così chiameremo d'ora innanzi il nome proprio) è un segno, esso è un segno voluminoso, un segno sempre gravido e fitto di significati che nessun uso può ridurre, appiattire, contrariamente a quanto accade per il nome comune, il quale invece per ciascun sintagma non affida mai più di uno dei suoi significati. *Il Nome proustiano* è già di *per sé*, e *in tutti i casi*, l'equivalente d'una intera voce di dizionario: il nome di *Guermites* copre immediatamente *tutto ciò* che il ricordo, l'uso e la cultura possono condensarvi dentro; esso è immune da qualsiasi restrizione selettiva: il sintagma in cui è posto gli è indifferente; sotto un certo aspetto, il Nome è dunque una mostruosità semantica, giacché, pur provvisto di tutti i caratteri del nome comune, esso può comunque esistere e funzionare al di fuori di qualsiasi regola proiettiva. Tale è il prezzo - o il riscatto - del fenomeno d'«ipersemanticità» di cui esso è il teatro⁷, e che lo accomuna, assai strettamente s'intende, alla parola poetica.

Per il suo spessore semantico (vorremmo quasi poter dire: per la sua «sfoglia»), il Nome proustiano si offre a una vera e propria analisi semica che lo stesso narratore non manca né di postulare né di delineare: ciò che egli chiama le differenti «figure» del Nome⁸, sono dei veri e propri semi, dotati, nonostante il loro carattere immaginario (il che prova una volta di più come sia necessario distinguere tra il significato e il referente), di una perfetta validità semantica. Il nome di *Guermites* contiene quindi diversi *primitivi* (tanto per riprendere un'espressione di Leibniz): «*un torrione quasi immateriale, un luminoso fantasma color arancione, dall'alto del quale il signore e la sua dama decidevano la vita e la morte dei loro vassalli*»; «*una vecchia torre colorita e fiorita dal tempo che attraversa i secoli*»; il palazzo parigino di *Guermites*, «*limpido come il suo nome*»; un castello feudale nel pieno centro di Parigi, ecc. Questi semi sono, s'intende, delle «immagini»; ciononostante, nella lingua superiore della letteratura, esse sono dei puri significati, offerti come quelli della lingua

denotante a tutta una sistematica del senso. Alcune di queste immagini semiche sono tradizionali, culturali: *Parma non* designa una città dell'Emilia, situata sul Po, fondata dagli Etruschi, che conta 138 000 abitanti; il vero significato di queste due sillabe è composto di due semi: la dolcezza stendhaliana e il riflesso delle violette⁹. Altre sono individuali, memorative: *Balbec* ha per semi due espressioni riferite in passato al narratore, una da Legrandin (Balbec è un luogo di tempeste, un estremo lembo di spiaggia), l'altra da Swann (la sua chiesa, per metà romanica, è un esemplare del gotico normanno), cosicché il nome ha sempre due sensi simultanei : « architettura gotica e tempesta sul mare¹⁰ ». Ogni nome ha perciò il suo spettro semico, variabile nel tempo, a seconda della cronologia del suo lettore, che aggiunge o sottrae elementi suoi, esattamente come fa la lingua nella sua diacronia. Il Nome è in effetti *catalizzarle*; si può riempirlo, dilatarlo, colmare gli interstizi della sua armatura semica con una infinità di aggiunte. Questa dilatazione semica del nome proprio può essere definita in un altro modo: ogni nome contiene diverse « scene » sorte in un primo momento in maniera discontinua, erratica, che però chiedono solo di federarsi e di formare in tal modo un piccolo racconto, giacché raccontare non è mai altro che collegare tra loro, mediante un processo metonimico, un numero ridotto di unità piene: *Balbec* cela così dentro di sé non solo diverse scene, ma anche l'impulso che le può riunire in un medesimo sintagma narrativo, dato che queste sillabe eteroclite erano sicuramente nate da un modo dissueto di pronunciare, « *che non dubitavo di ritrovare perfino nell'albergatore che m'avrebbe servito il caffelatte al mio arrivo, conducendomi a vedere il mare infuriato davanti alla chiesa, ed al quale io prestavo l'aspetto disputante, solenne e medievale d'un personaggio di favolello* ¹¹ ». Ed è appunto perché il Nome proprio si offre a una catalisi d'una ricchezza infinita, che è possibile dire che, poeticamente, tutta la *Recherche* è nata da qualche nome¹².

Questi nomi bisogna però sceglierli - o trovarli. Ed è qui che, nella teoria proustiana del Nome, sorge uno dei maggiori problemi, se non proprio della linguistica, per lo meno della semiologia: la motivazione del segno. Senza dubbio, nel caso specifico, questo problema è un po' artificiale, dal momento

che esso si pone soltanto al romanziere, il quale ha la libertà (ma al tempo stesso anche il dovere) di creare dei nomi propri che siano insieme inediti ed «esatti»; ma a onore del vero, il narratore e il romanziere percorrono in senso inverso lo stesso cammino; uno crede di decifrare nei nomi che gli sono dati una sorta di affinità naturale tra il significante e il significato, tra il colore vocalico di *Parma* e la dolcezza malva del suo contenuto; l'altro, dovendo inventare qualche luogo che sia insieme normanno, gotico e ventoso, deve cercare nell'intavolatura generale dei fonemi qualche suono che si accordi con la combinazione di questi significati; uno decodifica e l'altro codifica, ma si tratta pur sempre dello stesso sistema, e questo sistema è in un modo o nell'altro un sistema motivato, fondato su un rapporto di *imitazione* tra il significante e il significato. Nel caso specifico, codificatore e decodificatore potrebbero far loro l'affermazione di Cratilo: «*ha facoltà del nome consiste nel rappresentare la cosa come essa è*». Per Proust, il quale non fa che teorizzare l'arte generale del romanziere, il nome proprio è una simulazione o, come diceva Platone (sia pure con una punta di diffidenza), una «fantasmagoria».

Le motivazioni addotte da Proust sono di due specie: naturali e culturali. Le prime rientrano nella sfera di pertinenza della fonetica simbolica¹³. Non è qui il caso di riaprire il dibattito su questa questione (nota in passato col nome di *armonia imitativa*), della quale si sono interessati, fra gli altri, Platone, Leibniz, Diderot e Jakobson¹⁴. Ci limiteremo a riportare un passaggio di Proust, meno celebre ma forse altrettanto pertinente del Sonetto delle Vocali: «... *Bayeux, così alta nei suoi nobili merletti rossastri, la vetta illuminata dall'oro vecchio dell'ultima sillaba; Vitré, di cui l'accento acuto tagliava a losanghe di legno nero la vetrata antica; la dolce Lamballe, che nel suo bianco va dal giallo guscio d'uovo al grigio perla; Coutances, cattedrale normanna, che il suo dittongo finale, grasso e biondeggiante, incorona come una torre di burro*», ecc.¹⁵ Per la loro libertà e la loro ricchezza (contrariamente a quanto avviene di solito, qui non si tratta più di attribuire alla contrapposizione *i/o* il tradizionale contrasto del *piccino/grosso* o dell'*acuminato/tondo*: quella che Proust descrive è un'intera gamma di segni fonici), gli esempi di Proust mostrano

chiaramente che di solito la motivazione fonetica non si forma direttamente: tra il suono e il senso, il decifratore intercala un concetto intermedio, per metà materiale e per metà astratto, che funziona come una chiave e opera il passaggio, in un certo senso demoltiplicato, dal significante al significato: se *Balbec* significa per affinità un complesso di onde alte e spumose, di scogliere scoscese e di architettura puntuta, è perché possiamo usufruire di un dispositivo concettuale, quello del *grinzoso*, che vale per il tatto, l'udito e la vista. In altri termini, la motivazione fonetica esige una nominazione interiore: la lingua rientra surrettiziamente in una relazione che si postulava — miticamente — come immediata: la maggior parte delle motivazioni apparenti, essendo passate pari pari dalla parte della denotazione, si fondano così su delle metafore talmente tradizionali (il *grinzoso* applicato al suono) che esse non sono più sentite come tali; ciò non toglie che la motivazione si determini a prezzo di un'antica anomalia semantica, o, se si preferisce, di un'antica trasgressione. Infatti, non è certo alla metafora che bisogna riallacciare i fenomeni di fonetismo simbolico, e a nulla servirebbe studiare l'uno senza l'altro. Proust potrebbe fornire un eccellente materiale per questo studio combinato: le sue motivazioni fonetiche implicano quasi tutte (tranne forse per *Balbec*) un'equivalenza tra il suono e il colore: *ieu* è oro vecchio, *é* è nero, *an* (in *Coutances* e *Guermantès*) è biondeggiante, giallo e dorato, *i* è porpora¹⁶. È questa una tendenza evidentemente generale: si tratta di far passare dalla parte del suono dei tratti peculiari alla vista (e più in particolare al colore, data la sua natura insieme vibratoria e modulante): si tratta insomma di neutralizzare l'opposizione di alcune classi virtuali, nate dalla separazione dei sensi (ma è una separazione storica o antropologica? E inoltre, a quando risalgono e da cosa derivano i nostri «cinque sensi»? Sembra chiaro che uno studio aggiornato della metafora dovrebbe passare attraverso l'inventario delle classi nominali attestate dalla linguistica generale). Insomma, se la motivazione fonetica implica un processo metaforico, e di conseguenza una trasgressione, questa trasgressione si compie in alcuni punti di passaggio collaudati: per esempio il colore; ed è senza dubbio per questa ragione che le motivazioni avanzate da Proust, per quanto

assai elaborate, appaiono «giuste».

Resta ancora da dire di un altro tipo di motivazioni, più «culturali» e perciò analoghe a quelle che si trovano nella lingua; in effetti, queste motivazioni regolano l'invenzione dei neologismi, esemplati su un modello morfematico, e nello stesso tempo l'invenzione dei nomi propri, i quali sono invece «ispirati» a un modello fonetico. Quando inventa un nome proprio, lo scrittore è infatti sottoposto alle medesime regole di motivazione del legislatore platonico allorché questi vuol creare un nome comune; in un certo qual modo, egli deve «copiare» la cosa, e siccome questo è evidentemente impossibile, deve copiare almeno il modo in cui la lingua stessa ha creato alcuni dei suoi nomi. L'uguaglianza del nome proprio e del nome comune dinanzi alla creazione è bene illustrata da un caso limite: quello in cui lo scrittore finge di adoperare delle parole comuni: è il caso di Joyce e di Michaux; nel *Voyage en Grande Garabagne*, una parola come *arpette* non ha -giustamente- alcun senso; essa è tuttavia piena d'una significazione diffusa, e questo grazie non solo al suo contesto ma anche alla subordinazione a un modello fonico assai comune in francese¹⁷. Tale è appunto il caso dei nomi proustiani. Il fatto che *Laumes*, *Argencourt*, *Villeparisis*, *Combray* o *Doncières* esistano o non esistano ha poca importanza; importante è il fatto che questi nomi abbiano ciò che si è potuto chiamare una «plausibilità francofonica»: il loro vero significato è: *Francia* o, meglio ancora, la «francesità»; il loro fonetismo, e su uno stesso piano il loro grafismo, sono elaborati in conformità a suoni e a gruppi di lettere legati specificamente alla toponimia francese (anzi, più precisamente, franciana): è la cultura (quella dei Francesi) ad imporre al Nome una motivazione naturale: ciò che è imitato non è certamente nella natura, ma bensì nella storia, una storia tuttavia così antica che essa fa del linguaggio che ne è nato una vera e propria natura, fonte di modelli e di ragioni. Il nome proprio, e in particolare il nome proustiano, ha quindi una significazione comune: esso significa per lo meno la nazionalità e tutte le immagini che ad essa si possono associare. Esso può addirittura rinviare a significati più particolari, come la provincia (intesa non in quanto regione, ma in quanto ambiente), in Balzac, o la classe sociale, in

Proust; e questo non certo mediante la particella nobiliare, mezzo grossolano quanto mai, bensì attraverso l'istituzione d'un vasto sistema onomastico, articolato, da una parte, sulla contrapposizione tra aristocrazia e classi inferiori, e, dall'altra, sulla contrapposizione tra lunghe con finali mute (cioè finali munite in un certo senso d'un lungo strascico) e brevi aspre: da un lato il paradigma dei Guermantes, Laumes, Agrigente, e dall'altro quello dei Verdurin, Morel, Jupien, Legrandin, Sazerat, Cottard, Brichot, ecc.¹⁸ L'onomastica proustiana pare essere talmente organizzata che sembra effettivamente costituire il punto di partenza definitivo della *Recherche*: possedere il sistema dei nomi era per Proust (ed è per noi) possedere le significazioni essenziali del libro, l'impalcatura dei suoi segni, la sua sintassi profonda. Come si vede, il nome proustiano dispone pienamente delle due grandi dimensioni del segno: da una parte esso può essere letto da solo, «in sé», come una totalità di significazioni (in *Guermantes* sono contenute diverse figure), in poche parole come un'essenza (un'«entità originale», dice Proust) o, se si preferisce, come un'assenza, dal momento che il segno designa ciò che non è presente¹⁹; dall'altra, esso mantiene con i suoi congeneri dei rapporti metonimici, istituisce il Racconto: *Swann* e *Guermantes* non sono solo due strade, due «parti»: sono anche due fonetismi, come *Verdurin* e *Laumes*. Se il nome proprio ha in Proust questa funzione ecumenica, la quale in definitiva riassume tutto il linguaggio, ciò è dovuto al fatto che la sua struttura coincide con quella dell'opera: addentrarsi a poco a poco nelle significazioni del nome (cosa che il narratore non cessa mai di fare), significa accostarsi al mondo, imparare a decifrare le sue essenze: i segni del mondo (dell'amore, della mondanità) sono fatti delle stesse sostanze dei suoi nomi; tra la cosa e la sua apparenza si sviluppa il sogno, proprio come tra il referente e il suo significante s'interpone il significato: il nome non è niente, se per disgrazia lo si articola direttamente sul suo referente (cos'è, *in realtà*, la duchessa di Guermantes?), se cioè si trascura in esso la sua natura di segno. Il significato: ecco il posto dell'immaginario: è senza dubbio questa l'idea nuova di Proust, ed è per questa ragione che egli ha spostato, storicamente, il vecchio problema del realismo che, prima di lui, si poneva esclusivamente in termini di referenti: lo

scrittore lavora non già sul rapporto fra la cosa e la sua forma (quello che, in epoca classica, era chiamata la sua «pittura» e, più precisamente, la sua «espressione»), ma sul rapporto fra il significato e il significante, ossia su un segno. È quel rapporto di cui Proust non smette mai di fornire la teoria linguistica nelle sue riflessioni sul Nome e nelle discussioni etimologiche attribuite dall'autore a Brichot, le quali non avrebbero alcun senso se lo scrittore non attribuisse loro una funzione emblematica²⁰. Queste poche osservazioni non sono soltanto dettate dalla preoccupazione di rammentare, dopo Claude Lévi-Strauss, il carattere significante, e non indiziale, del nome proprio²¹. Vorrei anche insistere sul carattere cratileo del nome (e del segno) in Proust: non soltanto perché Proust vede il rapporto fra il significante e il significato come un rapporto motivato, con uno che copia l'altro e che riproduce nella sua forma materiale l'essenza significata della cosa (e non la cosa stessa), ma anche perché, per Proust come per Cratilo, «la virtù dei nomi è d'insegnare»²²: esiste una propedeutica dei nomi che, attraverso sentieri spesso lunghi, tortuosi, fuori mano, conduce all'essenza delle cose. Ed è per questo che nessuno è più vicino al Nomoteta cratileo, di colui che stabilisce l'uso dei nomi (*demiourgos onomatón*), dello scrittore proustiano, non perché esso è libero d'inventare a suo arbitrio i nomi, ma perché è tenuto a inventarli in forma «adatta». Questo realismo (nel senso scolastico del termine), il quale esige che i nomi siano il «riflesso» delle idee, ha assunto in Proust una forma radicale, ma ci si può domandare se esso è più o meno consapevolmente presente in ogni atto di scrittura e se è veramente possibile essere scrittore senza credere, in un certo qual modo, al rapporto naturale dei nomi e delle essenze: la funzione poetica, nell'accezione più vasta del termine, si definirebbe così attraverso una coscienza cratilea dei segni e lo scrittore sarebbe il recitante di quel grande mito secolare il quale vuole che il linguaggio imiti le idee e che, contrariamente alle puntualizzazioni della scienza linguistica, i segni siano motivati. Questa considerazione dovrebbe indurre ancor di più la critica a leggere la letteratura nella prospettiva mitica che istituisce il suo linguaggio e a decifrare la parola letteraria (che non è affatto la parola consueta) non come viene illustrata dal dizionario, bensì come la costruisce lo

scrittore.

1967.

Note

1 Per esempio: l'intempestivo visitatore delle serate di Combray, che sarà Swann, l'innamorato della «piccola brigata», che sarà il narratore.

2 Per esempio: la lettura mattutina del *Figaro*, portato al narratore da sua madre.

3 Proust stesso ha enunciato la sua teoria del nome proprio a due riprese: nel *Contro Sainte-Beuve* e ne *La strada di Sivann* (parte terza: *Nomi di paesi: il Nome*).

4 È la tesi sostenuta da Gilles Deleuze nel suo pregevole libro, *Marcel Proust e i segni* (Einaudi, Torino 1967).

5 «... Non pensando io ai nomi come a un ideale inaccessibile, ma come a un ambiente reale in cui mi sarei immerso» (*La strada di Swann*, Einaudi, Torino 1963, p. 418).

6 «...Liberare con delicatezza dalle bende dell'abitudine e rivedere nella sua primitiva freschezza quel nome di Guermantes...» (*Contro Sainte-Beuve* y Gallimard, Paris 1954, p. 316).

7 Cfr. u. Weinreich, *On the Semantic Structure of Language*, in j. h. Greenberg, *Universals of Language* (The M.I.T. Press, Cambridge [Mass.] 1963; 2ª ed. 1966), p. 147.

8 «Ma più tardi, trovo successivamente, nella vita che ebbe in me quello stesso nome, sette od otto figure differenti...» (I *Guermantes* cit., p. 9)

9 *La strada di Swann* cit., p. 416.

10 *Ibid.*, p. 413.

11 *Ibid.*, p. 410.

12 «Era, quel nome di Guermantes, quasi come il luogo ideale di un romanzo» (I *Guermantes* cit. p. 10).

13 Weinreich [*op. cit.*] ha osservato che il simbolismo fonetico rientra nel campo dell'ipersemantività del segno.

14 PLATONE, *Cratilo*; LEIBNIZ, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (parte 11, libro III); DIDEROT, *Lettre sur les sourds et*

muets; R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*.

15 *La strada di Swann* cit., p. 417. È da notare che la motivazione addotta da Proust non è soltanto fonetica, ma, talvolta, anche grafica.

16 « Il colore di Sylvie è un color porpora, di un rosa porpora di velluto purpureo e violaceo... e lo stesso nome, reso purpureo dalle due "i", di Sylvie, la vera "figlia del fuoco"» (*Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino 1974, p. 35).

17 Queste parole inventate sono state acutamente analizzate, da un punto di vista linguistico, da Delphine Perret nella sua tesi, *Étude de la [angue littéraire d'après le Voyage en Grande Garabagne d'Henri Michaux* (Sorbona, Parigi 1965-66).

18 Si tratta, beninteso, di una tendenza e non già di una legge. D'altro canto, *lunghe* e *brevi* vanno qui intese senza rigore fonetico, ma piuttosto come un'impressione comune, basata in gran parte sul grafismo, dato che i Francesi sono abituati dalla loro cultura scolastica, essenzialmente scritta, ad avvertire una tirannica contrapposizione tra le rime maschili e le rime femminili, sentite le une come brevi e le altre come lunghe.

19 «Soltanto le cose assenti sono immaginabili» (*Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1963, p. 207). Vorrei ancora ricordare che, per Proust, immaginare significa dispiegare un segno.

20 *Sodoma e Gomorra*, parte II, cap. 11.

21 *Il pensiero selvaggio* (Il Saggiatore, Milano 1964).

22 PLATONE, *Cratilo*, 435 d.

Flaubert e la frase

Già prima di Flaubert lo scrittore ha provato - ed espresso - il duro lavoro dello stile, la fatica delle continue correzioni, la triste necessità di orari sproporzionati per approdare a un rendimento irrisorio¹. In Flaubert tuttavia, la dimensione di questa fatica è un'altra; il lavoro dello stile è per lui una sofferenza indicibile (anche se poi la dice spesso), quasi espiatoria, alla quale non riconosce nessuna compensazione d'ordine magico (ossia aleatoria), come invece poteva essere per molti altri scrittori il sentimento dell'ispirazione: per Flaubert, lo stile è il dolore assoluto, il dolore infinito, il dolore inutile. La redazione del testo è smisuratamente lenta («*quattro pagine in una settimana*», «*cinque giorni per una pagina*», «*due giorni per la ricerca di due righe* »²) ; essa esige un « irrevocabile addio alla vita »³, un'inesorabile reclusione; si noterà a questo proposito che la reclusione volontaria di Flaubert avviene unicamente a beneficio dello stile, mentre quella di Proust, altrettanto celebre, ha per oggetto un recupero totale dell'opera: Proust si isola perché ha molto da dire e perché la morte gli mette fretta, Flaubert perché ha molto da correggere; chiusi sia l'uno che l'altro in una stanza, Proust fa continue aggiunte (le sue famose «*paperolles*»), Flaubert lima, cancella, ritorna di continuo al punto di partenza, ricomincia daccapo. L'isolamento flaubertiano ha per centro (e per simbolo) un mobile che non è il tavolo da lavoro, bensì il letto da riposo: quando è vinto dalla fatica, Flaubert si getta sul suo sofà⁴ : è la «*marinade*», situazione del resto già ambigua, poiché il sintomo del fallimento è anche il luogo del fantasma, da cui a poco a poco il lavoro ricomincerà, fornendo a Flaubert una nuova materia che lui potrà nuovamente limare e cancellare. Per definire questo circuito di Sisifo, Flaubert usa un'espressione assai vigorosa: è l'*atroce*⁵, unica ricompensa che egli riceva per il sacrificio della sua vita⁶.

Lo stile pervade dunque visibilmente tutta l'esistenza dello scrittore, ed è per questa ragione che d'ora innanzi sarebbe meglio definire lo stile una scrittura: scrivere è vivere («Per me, — dice Flaubert, — *un libro è sempre stato una maniera speciale di vivere*»⁷), la scrittura, e non la pubblicazione, è la fine dell'opera⁸. Questa precellenza, attestata — o pagata — mediante il sacrificio di una vita, modifica sensibilmente le concezioni tradizionali del bello scrivere, che viene solitamente presentato come la veste ultima (l'ornamento) delle idee o delle passioni. Ciò che secondo Flaubert scompare è in primo luogo la contrapposizione stessa fra il contenuto e la forma⁹: scrivere e pensare è tutt'uno, la scrittura è un essere totale. In secondo luogo, se così si può dire, è la reversione dei meriti della poesia sulla prosa: la poesia tende alla prosa lo specchio delle sue costrizioni, l'immagine d'un codice compatto, sicuro: questo modello esercita su Flaubert un fascino ambiguo, giacché la prosa deve al tempo stesso avvicinarsi al verso e superarlo, eguagliarlo e assorbirlo. Infine, è la distribuzione molto particolare dei compiti tecnici assegnati dall'elaborazione di un romanzo; la retorica classica poneva in primo piano i problemi della *dispositio*, o ordine delle parti del discorso (che non bisogna confondere con la *compositio*, o *ordine* degli elementi interni alla frase); Flaubert pare disinteressarsene; egli non trascura i compiti specifici della narrazione¹⁰, solo che questi compiti hanno chiaramente con il suo progetto essenziale un unico legame allentato: comporre la sua opera o un suo episodio specifico, non è «atroce», ma semplicemente «fastidioso»¹¹.

Come odissea, la scrittura flaubertiana (e qui vorremmo poter dare a questa parola un significato pienamente attivo) si restringe quindi a ciò che comunemente si chiamano le correzioni dello stile. Tali correzioni non sono affatto degli accidenti retorici; esse riguardano il primo codice, quello della lingua, e impegnano lo scrittore a vivere la struttura del linguaggio come una passione. Occorre qui spendere qualche parola per ciò che si potrebbe definire una linguistica (e non una stilistica) delle correzioni, un po' simmetrica a ciò che Henri Frei ha chiamato la grammatica degli errori.

I ritocchi che gli scrittori apportano ai loro manoscritti si possono facilmente classificare in base ai due assi del foglio su

cui scrivono; sull'asse verticale sono apportate le sostituzioni di parole (sono le «cancellature» o «esitazioni»); sull'asse orizzontale, le soppressioni o aggiunte di sintagmi (sono i «rimaneggiamenti»). Orbene, gli assi del foglio non sono altro che gli assi del linguaggio. Le prime correzioni sono sostitutive, metaforiche, mirano a rimpiazzare il segno inizialmente apposto con un altro segno prelevato in un paradigma di elementi affini e diversi; queste correzioni possono quindi interessare dei monemi (Hugo che sostituisce *charmant* con *pudique* in «*L'Eden charmant et nu s'éveillait*») o dei fonemi, quando si tratta d',.mpedire delle assonanze (che la prosa classica non tollera) o delle omofonie troppo insistenti, considerate ridicole (*Après cet essai fait: setesefé*). Le seconde correzioni (corrispondenti all'ordine orizzontale della pagina) sono associative, metonimiche; esse intaccano la catena sintagmatica del messaggio modificando, per diminuzione o per accrescimento, il suo volume, conformemente a due modelli retorici: l'ellissi e la catalessi.

Lo scrittore dispone insomma di tre tipi principali di correzioni: sostitutive, diminutive e accrescitive: egli può lavorare per commutazione, censura o espansione. Ora, questi tre tipi di correzioni non hanno esattamente il medesimo statuto, e d'altro canto non hanno avuto la stessa fortuna. La sostituzione e l'ellissi interessano degli insiemi delimitati. Il paradigma è chiuso dalle coazioni della distribuzione (le quali, in linea di principio, obbligano a commutare solo dei termini della stessa classe) e da quelle del significato, le quali chiedono di scambiare dei termini affini¹². Come non si può rimpiazzare un segno con un altro segno qualsiasi, così anche non si può ridurre una frase all'infinito; a un certo punto, la correzione diminutiva (l'ellissi) intoppa nella cellula irriducibile presente in ogni frase, nel gruppo oggetto-predicato (è sottinteso che *praticamente* i limiti dell'ellissi vengono spesso raggiunti ben prima, date le varie coazioni culturali, quali l'euritmia, la simmetria, ecc.): l'ellissi è limitata dalla struttura del linguaggio. Questa stessa struttura permette viceversa di dare libero corso, illimitatamente, alle correzioni accrescitive; da un lato, le parti del discorso possono essere indefinitamente moltiplicate (sia pure mediante la digressione), e dall'altro (ed è soprattutto ciò che qui ci interessa), la frase può essere

dotata all'infinito di incisi e di espansione¹³: il lavoro catalettico è teoricamente infinito; anche se la struttura della frase è di fatto regolata e limitata da modelli letterari (sulla falsariga del metro poetico) o da coazioni fisiche (i limiti della memoria umana, del resto relativi dal momento che la letteratura classica ammette il *periodo*, pressoché sconosciuto dalla parola corrente), ciò non toglie che, posto di fronte alla frase, lo scrittore avverta l'infinita libertà della parola, così com'è inserita nella struttura stessa del linguaggio. Si tratta quindi di un problema di libertà, e occorre notare che i tre tipi di correzioni non hanno avuto identica fortuna; secondo l'ideale classico dello stile, lo scrittore è tenuto a elaborare senza tregua le sue sostituzioni e le sue ellissi, e ciò in virtù dei miti correlativi dell'«esatta parola» e della «concisione», ambedue garanti della «chiarezza»¹⁴, mentre invece è stornato da ogni altro lavoro di accrescimento; nei manoscritti classici, le commutazioni e le cancellature abbondano, ma correzioni accrescitive sono reperibili solo in Rousseau e soprattutto in Stendhal, di cui si conosce l'atteggiamento frondista nei riguardi del «bello stile».

Ora, però, ritorniamo a Flaubert. Le correzioni che egli ha apportato ai suoi manoscritti sono indubbiamente di vario genere, ma se ci si attiene a ciò che egli stesso ha dichiarato e commentato, l'«atroce» dello stile è concentrato in due punti, le quali sono le due croci dello scrittore. Le ripetizioni delle parole costituiscono la prima croce; in effetti si tratta di una correzione, visto che è la forma (fonica) della parola di cui bisogna evitare la ricomparsa troppo ravvicinata, preservando al tempo stesso il contenuto; come si è detto, le possibilità della correzione sono in questo caso limitate, e questo doveva attenuare alquanto la responsabilità dello scrittore; qui Flaubert riesce tuttavia a introdurre la vertigine di una correzione infinita: per lui il difficile non è la correzione stessa (che è effettivamente limitata), ma l'individuazione del punto in cui essa è necessaria: insomma, spuntano fuori delle ripetizioni, che il giorno prima erano sfuggite, di modo che niente può garantire che l'indomani dei «nuovi» errori potranno essere scoperti¹⁵; si sviluppa così un'insicurezza ansiosa, giacché sembra sempre possibile poter cogliere nuove ripetizioni¹⁶: il testo, anche quando è stato meticolosamente

rivisto, è in un certo qual modo *minato* di rischi di ripetizione: limitata e di conseguenza rassicurata nel suo atto, la sostituzione ridiventa libera, e quindi angosciante a causa dell'infinito delle sue possibili ubicazioni: il paradigma è sicuramente chiuso, ma siccome esso ha parte in ciascuna unità significativa, ecco che viene risucchiato dall'infinito del sintagma. Le transizioni (o articolazioni) del discorso costituiscono la seconda croce della scrittura flaubertiana¹⁷. Com'è naturale aspettarsi da uno scrittore che ha sempre assorbito il contenuto nella forma — o che, per essere più esatti, ha contestato proprio questa antinomia —, la connessione delle idee non è direttamente sentita come una costrizione logica ma va definita in termini di significante; ciò che si deve ottenere è la fluidità, il ritmo ottimale del corso della parola, il «flusso», in poche parole, quel *flumen orationis* che già i retorici classici auspicavano. Flaubert ritrova qui il problema delle correzioni sintagmatiche: il buon sintagma è un equilibrio tra forze eccessive di costrizione e di dilatazione; ma mentre l'ellissi è di norma limitata dalla struttura stessa dell'unità di frase, Flaubert v'introduce nuovamente una libertà infinita, egli la volge e la orienta di nuovo verso una nuova espansione: si tratta continuamente di «svitare» ciò che è troppo serrato: l'ellissi ritroverà in un secondo momento la vertigine dell'espansione¹⁸.

In effetti, si tratta proprio di una vertigine: la correzione è infinita e non ha una sanzione sicura. I protocolli correttivi sono perfettamente sistematici — e almeno in questo potrebbero essere rassicuranti — ma dato che i loro punti di applicazione sono senza limite, nessuna stasi è possibile¹⁹: essi sono degli insiemi strutturati e al tempo stesso indefiniti. Tuttavia, questa vertigine non ha per motivo l'infinito del discorso, campo tradizionale della retorica; essa è legata a un oggetto linguistico, certamente conosciuto dalla retorica, per lo meno sin da quando, con Dionisio di Alicarnasso e l'Anonimo del *Trattato del sublime*, ha scoperto lo «stile», ma al quale Flaubert ha dato un'esistenza tecnica e metafisica d'ineguagliabile forza: questo oggetto linguistico è la frase.

Per Flaubert, la frase è contemporaneamente un'unità di stile, un'unità di lavoro e un'unità di vita; essa richiama l'essenziale delle sue confidenze sul suo lavoro di scrittore²⁰.

Se si vuole veramente privare l'espressione di qualsiasi portata metaforica, si può dire che Flaubert ha passato la vita a « far frasi » ; la frase è in un certo senso il doppio riflesso dell'opera, la cui storia è stata narrata dallo scrittore a livello della fabbricazione delle frasi: l'odissea della frase è il romanzo dei romanzi di Flaubert. Nella nostra letteratura, la frase diventa quindi un oggetto nuovo: non solo in teoria, attraverso le numerose dichiarazioni fatte da Flaubert a questo proposito, ma anche nei fatti: una frase di Flaubert è immediatamente identificabile, non già per la sua «aria», il suo «colore» o per un certo qual tono che è abituale allo scrittore — il che potrebbe essere detto di qualsiasi altro autore -, ma perché si presenta sempre come un oggetto separato, finito, potremmo quasi dire trasportabile (anche se essa non arriva mai al modello aforistico), dal momento che la sua unità non è dovuta alla chiusura del suo contenuto, ma bensì al progetto evidente che l'ha fondata come un oggetto: la frase di Flaubert è una *cosa*.

Come si è visto a proposito delle correzioni di Flaubert, questa cosa ha una storia, e questa storia, sorta dalla struttura stessa del linguaggio, è presente in ogni frase di Flaubert. Il dramma di Flaubert (le sue confidenze ci autorizzano a far uso di un'espressione così romanzesca) dinanzi alla frase può essere enunciato nel modo seguente: la frase è *un* oggetto: ciò che in essa affascina è una finitezza, analoga a quella che regola la maturazione metrica del verso; ma nello stesso tempo, proprio a causa del meccanismo dell'espansione, ogni frase è instaurabile: non c'è nessuna ragione strutturale per la quale si debba chiuderla in questo preciso punto anziché in quell'altro. *Lavoriamo a finire la frase* (come se si trattasse di un verso), dice implicitamente Flaubert ad ogni momento del suo travaglio, della sua vita, mentre al contempo esso è contraddittoriamente obbligato ad esclamare di continuo (come appunto rileva nel 1853) : *Non si finisce mai*²¹. La frase flaubertiana è appunto il segno di questa contraddizione, vissuta nel vivo dallo scrittore durante tutte le innumerevoli ore passate a tu per tu con essa: la frase è come la sospensione gratuita di *una* libertà infinita, in essa trova spazio una sorta di contraddizione metafisica: appunto perché la frase è libera, lo scrittore è condannato non già a scovare la frase migliore, ma a far sua ogni frase: nessuna divinità, fosse anche quella

dell'arte, può fondarla in vece sua.

Come si sa, durante tutta l'epoca classica questa situazione non è stata sentita nella stessa maniera. A fronteggiare la libertà del linguaggio, la retorica aveva eretto un sistema di controllo (promulgando a partire da Aristotele le regole metriche del « periodo » e determinando il campo delle correzioni, laddove la libertà è limitata dalla natura stessa del linguaggio, vale a dire a livello delle sostituzioni e delle ellissi) e quel sistema, limitando le sue scelte, rendeva lieve la libertà allo scrittore. Verso la metà del XIX secolo, questo codice retorico - o secondo codice, dal momento che trasforma le libertà della lingua in coazioni dell'espressione — sta morendo; la retorica si tira indietro e lascia in un certo senso a nudo l'unità linguistica fonda-mentale: la frase. Flaubert scopre con angoscia questo *nuovo* oggetto, *su* cui si fonda ormai praticamente tutta la libertà dello scrittore. Di lì a poco comparirà sulla scena uno scrittore che farà della frase il luogo d'una dimostrazione insieme poetica e linguistica: *Un coup de dés* è esplicitamente fondato sull'infinita possibilità dell'espansione di frase, la cui libertà, così gravosa per Flaubert, diventa per Mallarmé il significato stesso - vuoto - del libro a venire. Da quel momento, il fratello e la guida dello scrittore non sarà più il retore, ma il linguista, colui che mette in luce non più le figure del discorso, ma le categorie fondamentali della lingua.

1967.

Note

1 Ecco alcuni esempi, tratti dal libro di ANTOINE ALBALAT, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Parigi 1903): Pascal ha redatto 13 volte la XVIII Provinciale; Rousseau ha lavorato all'*Emile* per 3 anni; Buffon lavorava più di 10 ore al giorno; Chateaubriand poteva passare da 12 a 15 ore di fila a cancellare, ecc.

2 Le citazioni di Flaubert sono tratte dalla scelta di lettere del suo epistolario che GENEVIÈVE BOLLÈME ha riunito nel

libro, *Préface à la vie d'écrivain* (Parigi 1963); i brani qui riportati compaiono rispettivamente a p. 99 (1852), p. 100 (1832) e p. 121 (1853).

3 *Ibid.*, p. 32 (1845).

4 «Talvolta, quando mi sento svuotato, quando l'espressione mi sfugge, quando, dopo aver riempito pagine e pagine, scopro di non essere riuscito a scrivere neppure una frase, mi lascio cadere sul mio divano e resto lì inebetito in un pantano interiore di noia» (*ibid.* p. 69 [1852]).

5 « Lo stile si ottiene solo con un lavoro atroce, con un accanimento fanatico e una totale dedizione» (*ibid.*, p. 39 [1846]).

6 «Ho passato la mia vita a impedire al mio cuore di pascersi dei suoi più legittimi nutrimenti. Ho condotto una vita laboriosa e austera. Ma adesso non ne posso più! sono allo stremo» (*ibid.* p. 265 [1875]).

7 *Ibid.*, p. 207 (1859).

8 «... Non voglio pubblicare niente... io lavoro con assoluto disinteresse e senza fini reconditi, senza alcun pensiero estraneo...» (*ibid.*, p. 40 [1846]).

9 «Fino a quando non mi dichiarerò battuto, io affermerò che se in una frase qualsiasi si separa la forma dal contenuto, ciò che si avrà saranno solo due parole prive di senso» (*ibid.*).

10 Si veda in particolare (*ibid.*, p. 129) la *detrazione delle pagine* consacrate ai diversi episodi di *Madame Bovary*: «Ho già 260 pagine, le quali contengono solo degli studi preparatori di azioni, delle esposizioni più o meno larvate di caratteri (anche se già delineate), di paesaggi, di luoghi...»

11 «Io devo fare una narrazione; ora, il racconto è per me una cosa molto fastidiosa. È necessario che io inserisca la mia eroina in un ballo» (*ibid.*, p. 72 [1852]).

12 Non bisogna limitare l'affinità a un rapporto puramente analogico e sarebbe un errore credere che gli scrittori commutino unicamente dei termini sinonimici; uno scrittore classico come Bossuet può sostituire *piangere* con *ridere*: la relazione antonimica fa parte dell'affinità.

13 Sull'espansione si veda ANDRÉ MARTINET, *Elementi di linguistica generale*, Bari 1971, terza parte del cap. iv.

14 Che la chiarezza venga presentata come il prodotto naturale della concisione, è un paradosso classico - che a mio

avviso bisognerebbe esplorare. Si vedano a questo proposito le parole di Madame Necker, in F. BRU-NOT, *Histoire de la langue française* (Parigi 1905.53), tomo VI, seconda parte, fase. 2, p. 1967: «Bisogna sempre dare la preferenza alla frase più corta, quando questa è altrettanto chiara, *poiché necessariamente essa lo diventa ancora di più*».

15 A proposito di tre pagine di *Madame Bovary* (1853): «Vi scoprirò di sicuro mille ripetizioni di parole che bisognerà eliminare. Al momento, ne vedo poche» (BOLLÈME, *Préface à la vie d'écrivain* cit, p. 127).

16 Questa ricezione di un linguaggio nel linguaggio (anche se scorretto) ricorda un'altra ricezione, altrettanto vertiginosa: quella che nella maggior parte dei versi della poesia greca, latina e vedica faceva cogliere a Saussure un secondo messaggio anagrammatico.

17 «Ciò che è atrocemente difficile, è la connessione delle idee, e che esse nascano scontatamente le une dalle altre» (*ibid* p. 78 [1852]). - « ... E poi le transizioni, il *flusso*... ah, che ginepraio! » (*ibid.*, p. 157 [1853]).

18 «In sé e per sé ciascun paragrafo va bene, e sono certo che vi sono delle pagine perfette. Ma proprio per questo, *non funzionano*. Si tratta di una serie di paragrafi ben formati, definiti e che si saldano bene gli uni cogli altri. Bisognerà svitarli, allentare le giunzioni» (*ibid.*, p. 101 [1853]).

19 «Alla fine ho desistito dal fare le correzioni; non ci capivo più niente; a furia di fissarsi su di un lavoro, va a finire che ci s'instupidisce; quello che ora sembra essere un errore, fra cinque minuti pare non esserlo più » (*ibid.*, p. 133 [1853]).

20 «Piuttosto che affrettare anche di un solo secondo la maturazione della mia frase, preferisco crepare come un cane» (*ibid.*, p. 78 [1852]). «Io voglio solamente scrivere altre tre pagine... e trovare quattro o cinque frasi che sto cercando da quasi un mese» (*ibid.*, p. 116 [1853]). «Il mio lavoro va avanti molto lentamente; a volte, scrivere anche la più semplice frase è per me una vera e propria tortura» (*ibid.*, p. 93 [1852]). «Non mi fermo più, poiché anche brancolando nel buio, continuo mio malgrado a congegnare le mie frasi» (*ibid.*, p. 274 [1876]). E soprattutto questo passo, che potrebbe servire da epigrafe a ciò che abbiamo testé detto circa la frase in Flaubert: «Riprenderò dunque la mia misera vita, così piatta e tranquilla

che in essa le frasi diventano delle avventure» (*ibid.*, p. 186 [18.57]).

21 «Talora lo sconforto mi assale: lo stile è una vera fatica di Sisifo, per non parlare poi della prosa! *Non si finisce mai*» (*ibid.*, p. 153 [1853]).

Da dove incominciare?

Io immagino che uno studente voglia intraprendere l'analisi strutturale di un'opera letteraria. Immagino questo studente abbastanza informato da non stupirsi delle divergenze d'approccio che talora vengono indebitamente riunite sotto il nome di strutturalismo; me lo figuro abbastanza preparato da sapere che in materia di analisi strutturale non esiste un metodo canonico, paragonabile a quello sociologico o filologico, che applicato automaticamente a un testo ne metta in rilievo la struttura; abbastanza coraggioso da prevedere e sopportare gli errori, gl'intoppi, le delusioni, gli scoraggiamenti («*a che serve?* ») che il viaggio analitico non mancherà di suscitare; abbastanza libero da osare esplorare ciò che in lui vi può essere di sensibilità strutturale, d'intuizione dei significati multipli; e infine abbastanza dialettico da persuadersi perfettamente che non si tratta di ottenere una «spiegazione» del testo, un «risultato positivo» (un significato ultimo che risulterebbe essere la verità dell'opera o la sua determinazione), ma che al contrario, attraverso l'analisi (o attraverso ciò che assomiglia a un'analisi), si tratta di entrare nel gioco del significante, nella scrittura: in poche parole, che si tratta di realizzare mediante il suo lavoro il plurale del testo. Una volta che si sia trovato questo eroe - o questo saggio -, resta il fatto che esso dovrà pur sempre affrontare un impaccio operativo, una difficoltà semplice, che è poi quella di ogni inizio: *da dove incominciare?* Dietro il suo aspetto pratico e come gestuale (in definitiva si tratta del primo gesto che si effettuerà in presenza del testo), possiamo dire che tale difficoltà è precisamente quella che ha posto le basi della linguistica moderna: dapprima soffocato dall'eteroclitico del linguaggio umano, per porre fine a questa oppressione che in ultima analisi è quella dell'inizio impossibile, Saussure decise di scegliere un filo, una pertinenza (quella del senso), e di

dipanarlo: venne così costituendosi un *sistema* della lingua. Allo stesso modo, sebbene a livello secondario del discorso, il testo sviluppa codici multipli e simultanei di cui a tutta prima non si vede la sistematica, o meglio ancora: che non è possibile *nominare* immediatamente. Difatti, tutto concorre a non porre in causa le strutture di cui si è alla ricerca, ad eclissarle: il dipanamento del discorso, la naturalezza delle frasi, l'uguaglianza apparente del significante e dell'insignificante, i pregiudizi scolastici (quelli del «piano», del «personaggio», dello «stile»), la simultaneità dei significati, la capricciosa scomparsa e ricomparsa di certi filoni tematici. Di fronte al fenomeno testuale, sentito come una ricchezza e una natura (due buone ragioni per sacralizzarlo), come individuare, districare il primo filo, come isolare i primi codici? Intendiamo qui affrontare questo problema di lavoro proponendo la *prima* analisi d'un romanzo di Giulio Verne: *L'isola misteriosa*.

Scrive un linguista¹: «In ogni processo di elaborazione dell'informazione è possibile isolare un certo insieme A di segnali iniziali e un certo insieme B di segnali finali osservati. Il compito d'una descrizione scientifica è di spiegare come si effettua il passaggio da A a B e quali sono i legami fra questi due insiemi (in cibernetica, se gli anelli intermedi sono troppo complessi e sfuggono all'osservazione, si parla di *scatola nera*)». Di fronte al romanzo come sistema «avanzante» d'informazioni, la formulazione di Rezvin può ispirare un primo approccio: innanzi tutto fissare i due sistemi limite, iniziale e terminale, e quindi esplorare per quali vie, attraverso quali trasformazioni, attraverso quali mobilitazioni il secondo approccio si unisce al primo oppure se ne differenzia: occorre insomma definire il passaggio da un equilibrio a un altro, attraversare la «scatola nera». La nozione d'insieme iniziale (o finale) non è tuttavia così semplice; i racconti non hanno l'assetto armonioso, eminentemente dialettico, del romanzo balzacchiano, il quale si apre su un discorso statico, lungamente sincronico, vasto concordeo immobile di dati iniziali che è chiamato *quadro* (per il fatto di costituire una sfida alla *marcia* del linguaggio, il *quadro* è un'idea retorica che meriterebbe di essere studiata); in molti casi; il lettore è proiettato *in media res*; gli elementi del quadro sono dispersi lungo una diegesi che ha inizio sin dalla prima parola. Tale è appunto il caso de *L'isola misteriosa*: il

discorso affronta la storia di petto (si tratta del resto d'una tempesta). Quindi, per *fissare* il quadro iniziale, c'è solo un modo: servirsi dialetticamente (o reciprocamente, secondo i casi) del quadro finale. *L'isola misteriosa* si chiude su due scene; nella prima, i sei coloni sono raggruppati su una rupe: se lo yacht di lord Glenarvan non giungerà a trarli in salvo, essi moriranno di stenti; nella seconda, questi stessi coloni, salvi, si trovano in un fiorente territorio che essi hanno colonizzato nello Iowa; è chiaro che queste due scene finali sono in rapporto paradigmatico fra loro: la prosperità si contrappone al deperimento, la ricchezza al bisogno; questo paradigma finale deve avere una correlazione iniziale, e se non ce l'ha (o se ce l'ha solo in parte), vuol dire che v'è stata perdita, diluizione o trasformazione nella «scatola nera»; questo è appunto ciò che si verifica: la colonizzazione nello Iowa ha per correlazione anteriore la colonizzazione dell'isola: solo che tale correlazione s'identifica con la diegesi stessa, essa è estesa a tutto ciò che accade nel romanzo, e quindi non è un «quadro»; per contro, la situazione critica finale (sulla rupe) rimanda simmetricamente alla prima situazione critica dei coloni, allorché, precipitati col pallone aerostatico, si trovano tutti insieme sull'isola che con quasi niente in mano (un collare di cane, un chicco di grano) riusciranno a colonizzare; grazie a questa simmetria, il quadro iniziale è formato: è l'insieme dei *dati* accumulati nei primi capitoli del libro, sino al momento in cui, col ritrovamento di Cyrus Smith, il personale colonizzatore si trova ad essere al completo e deve confrontarsi in una forma pura, quasi algebrica, con la totale carenza di attrezzi (*«Il fuoco era spento»*: così si chiude, con l'ottavo capitolo, il quadro iniziale del romanzo). Il sistema informativo si configura insomma come un paradigma ripetuto (*angustia/colonizzazione*), solo che questa ripetizione è zoppicante: le due situazioni di necessità sono dei «quadri», ma la colonizzazione è una storia; ed è appunto questo sfasamento ad «aprire» (come se si trattasse di una prima chiave) il processo dell'analisi, rivelando due codici: il primo, statico, si riferisce alla situazione adamitica dei coloni, esemplare nel quadro iniziale e in quello finale; il secondo, dinamico (il che non impedisce ai suoi vari aspetti di essere semantici), si riferisce al lavoro euristico attraverso il quale questi stessi coloni

«scopriranno», «penetreranno», «troveranno» al tempo stesso la natura dell'isola e il suo segreto.

Fatta questa prima cernita, risulta facile (se non addirittura rapido) perfezionare a poco a poco i due codici che sono stati così messi in luce. Il codice adamitico (o meglio il campo tematico della necessità originaria, dato che tale campo riunisce in sé più codici) comprende termini morfologicamente variati: termini di azione, indizi, semi, resoconti, commenti. Ecco per esempio due sequenze di azioni che vi si riallacciano. La prima è quella che inaugura il romanzo: la caduta del pallone aerostatico; tale caduta è fatta, se così si può dire, di due fili: un filo azionale, di stampo fisico, che scandisce tutte le fasi del progressivo precipitare dell'aeronave (i termini di ciò sono facilmente rintracciabili, numerabili, strutturabili), e un filo «simbolico», in cui si situano tutti gli aspetti che segnano (questa parola va intesa nell'accezione linguistica) l'esproprio, o piuttosto la spoliazione volontaria dei coloni, finita la quale, abbandonati sull'isola, essi si ritroveranno senza bagagli, senza attrezzi e senza sostanze: sotto questo aspetto, l'atto di sbarazzarsi dell'oro (10 000 franchi gettati fuori dalla navicella per cercare di farle riprendere quota) è altamente simbolico (tanto più che quest'oro è l'oro nemico, quello dei Sudisti); e così anche per l'uragano, il cui carattere eccezionale, cataclismico, opera simbolicamente lo sradicamento da ogni forma di socialità (nel mito robinsoniano la tempesta iniziale non è solo un elemento simbolico che esplica la perdizione del naufrago, ma anche un elemento simbolico che rappresenta l'esproprio rivoluzionario, la trasformazione dell'uomo sociale in uomo primordiale). Un'altra sequenza che va ricondotta al tema adamitico è quella della prima esplorazione, mediante la quale i coloni si accertano se la terra su cui sono appena approdati è un'isola o un continente; questa sequenza è costruita come un enigma e il suo coronamento è del resto altamente poetico, dato che solo la luce lunare consentirà alla fine di scoprire la verità; evidentemente, l'istanza del discorso esige che quella terra sia un'isola e che quell'isola sia deserta, dato che, per la prosecuzione del discorso, bisogna che la materia sia data all'uomo senza l'utensile, ma anche senza la resistenza degli altri uomini: l'uomo (se non è il colono) è quindi il nemico: nemico dei naufraghi e al contempo del

discorso; Robinson e i naufraghi di Giulio Verne hanno la stessa identica paura degli altri uomini, degli intrusi che verrebbero a turbare la continuità della dimostrazione, la purezza del discorso: niente di umano (tranne ciò che è interno al gruppo) deve offuscare la brillante conquista dell'Utensile (*L'isola misteriosa* è esattamente l'opposto d'un romanzo di anticipazione; è un romanzo del remoto passato, delle prime produzioni dell'utensile).

Tutti i connotati della Natura prodiga fanno anch'essi ugualmente parte del tema adamitico: è quello che potremmo chiamare il codice edenico (*Adam/Eden* : curiosa omologia fonetica). Il dono edenico assume tre forme: in primo luogo, la natura dell'isola è perfetta, «fertile, gradevole nei suoi aspetti, varia nelle sue produzioni» (...); in secondo luogo, essa fornisce sempre la materia occorrente *al momento opportuno*: si vogliono pescare pesci? *Proprio lì vicino*, ci sono liane per la lenza, grosse spine per l'amo, vermi per l'esca; infine, quando i coloni lavorano quella natura, non provano fatica alcuna, o quanto meno tale fatica è *assolta* dal discorso: è la terza forma del dono edenico: il discorso, onnipotente, s'identifica con la Natura compiacente: esso facilita, euforizza, riduce il tempo, la fatica, il travaglio; l'abbattimento d'un gigantesco albero, eseguito quasi senza attrezzi, è «liquidato» con ima frase; bisognerebbe (nel corso di un'ulteriore analisi) insistere su questa *grazia* che il discorso verniano riversa su ogni impresa; infatti, da una parte, essa è esattamente l'opposto di ciò che avviene in Defoe: in *Robinson Crusoe* il lavoro non è solo estenuante (se così fosse, per esprimerlo basterebbe una parola), ma anche definito nella sua fatica attraverso il gravoso conteggio dei giorni e delle settimane necessarie ad attuare (da solo) la benché minima trasformazione: quanto tempo, quanti movimenti per spostare da solo, ogni giorno un po', una pesante piroga! qui, il discorso ha la funzione di mostrare il lavoro al rallentatore, di restituirgli il suo valore-tempo (che è appunto la sua alienazione); e, dall'altra, è evidente l'onnipotenza, insieme diegetica e ideologica, dell'istanza del discorso: l'eufemismo verniano permette al discorso di procedere speditamente, nell'appropriazione della natura, di problema in problema e non di pena in pena; esso trascrive contemporaneamente una promozione del sapere e una

censura del lavoro: è veramente l'idioletto del-l'«ingegnere» (che è Cyrus Smith), del tecnocrate, signore della scienza, bardo del lavoro trasformatore proprio nel momento in cui, affidandolo ad altri, egli lo elude; con le sue ellissi, i suoi slanci euforici, il discorso verniano rimanda il tempo, la fatica, in poche parole, lo sgobbo, al nulla dell'innominato: il lavoro sfugge, scorre via, si perde negli interstizi della frase.

Un altro sotto-codice del tema adamitico è quello della colonizzazione. Questa parola è per sua natura ambigua (*colonia di vacanze, d'insetti, penitenziario, colonialismo*); nel caso specifico, i naufraghi sono dei coloni, ma essi colonizzano soltanto un'isola deserta, una natura vergine: ogni istanza sociale viene pudicamente eclissata dalla necessità di trasformare la terra senza l'ausilio di una qualsiasi forma di schiavitù: coltivatori, ma non colonizzatori. Nell'inventario dei codici, sarà tuttavia interessante notare che il rapporto interumano, per quanto discreto e convenzionale esso sia, si colloca in una problematica coloniale, anche se lontana; fra i coloni, il lavoro (benché tutti si diano da fare) è suddiviso gerarchicamente (Cyrus è il capo e il tecnocrate; Spilett, il cacciatore; Herbert, l'erede; Pencroff, l'operaio specializzato; Nab, il servitore; Ayrton, il galeotto rélegato alla colonizzazione brutta, quella delle greggi); oltre a ciò, il negro Nab è essenzialmente uno schiavo, non perché è « maltrattato » o « tenuto in disparte » (il romanzo è anzi umanitario, egualitario), e nemmeno perché il suo lavoro è subalterno, ma perché la sua « natura » psicologica è animalesca; intuitivo, ricettivo, Nab sente le cose a fiuto, per premonizione, e fa gruppo col cane Top: è il grado inferiore della scala gerarchica, la base della piramide al cui vertice troneggia l'ingegnere onnipotente; infine, non bisogna dimenticare che il quadro storico dell'argomento ha carattere coloniale: è la guerra di Secessione che, cacciando via i naufraghi, determina e riproduce altrove una nuova colonizzazione, magicamente guarita (grazie alle virtù del discorso) da ogni alienazione (a questo proposito, va notato che l'avventura di Robinson Crusoe ha anch'essa per origine un problema coloniale, un traffico di schiavi col quale Robinson intende arricchirsi trasportandoli dall'Africa alle piantagioni di canna da zucchero del Brasile: il mito dell'isola deserta trae spunto da un problema vivamente

sentito: come coltivare senza schiavi?); e quando, avendo perduto la loro isola, i coloni fondano in America una nuova colonia, ciò avviene nello Iowa, territorio del West, i cui abitanti naturali, i Sioux, sono magicamente «eclissati» come gl'indigeni dall'isola misteriosa.

Il secondo codice che (per cominciare) occorre dipanare, è quello del dissodamento-deciframento²; ad esso saranno connessi tutti gli aspetti (numerosi) che contrassegnano al tempo stesso un'effrazione e una rivelazione della natura (in modo da farla *rendere*, in modo da dotarla di un *rendimento*). Questo codice comprende due sottocodici. Il primo implica una trasformazione della natura attuata, se così si può dire, con mezzi naturali: il sapere, il lavoro, il carattere; si tratta in questo caso di *scoprire* la natura, di trovare le vie che portano al suo sfruttamento: di qui, il codice «euristico»; esso comporta all'istante una simbolica: quella della «trivellazione», dell'«esplosione», in breve, come abbiamo già detto, dell'effrazione: la natura è una crosta, la mineralità, a cui corrisponde la funzione, l'energia endoscopica dell'ingegnere, è la sua sostanza essenziale: bisogna «far saltare in aria» per «vedere dentro», bisogna «sventrare» per liberare le ricchezze contenute: romanzo plutoniano, *L'isola misteriosa* mette in moto una viva immaginazione tellurica (viva perché ambivalente): la profondità della terra è al tempo stesso un rifugio che si conquista (Granite-House, la cala sotterranea del *Nautilus*) e l'occultamento di un'energia distruttrice (il vulcano). Jean Pommier ha giustamente suggerito (a proposito del xviii secolo) di studiare le metafore d'epoca. Non v'è dubbio che il plutonismo verniano sia legato ai compiti tecnici del secolo industriale: effrazione generalizzata della terra, del *tellus*, mediante la dinamite, per lo sfruttamento delle miniere, per l'apertura delle strade e delle ferrovie, per la messa in opera di ponti: la terra si schiude per prodigare il ferro (sostanza vulcanica, ignea, che Eiffel in particolare sostituisce alla pietra, sostanza ancestrale che viene «raccolta» a fior di terra), e il ferro porta a compimento la perforazione della terra, permettendo di edificare gli strumenti di comunicazione (ponti, rotaie, stazioni, viadotti).

La simbolica (plutoniana) si articola su un tema tecnico: quello dell'utensile. L'utensile, nato da un'idea

demoltiplicatrice (al pari del linguaggio e dello scambio matrimoniale, come hanno fatto notare Lévi-Strauss e Jakobson), è esso stesso essenzialmente un elemento di demoltiplicazione: la natura (o la Provvidenza) fornisce il chicco o il fiammifero (ritrovati nella tasca del bambino), i coloni li demoltiplicano; ne *L'isola misteriosa*, gli esempi di questa demoltiplicazione sono numerosi: l'utensile produce l'utensile, conformemente a un potere che è quello del numero; il numero demoltiplicatore, di cui Cyrus smonta accuratamente la virtù generatrice, è contemporaneamente una magia («*C'è sempre modo di far tutto*...»), una ragione (il numero combinatorio è appunto chiamato una *ragione*: etimologicamente e ideologicamente, contabilità e *ratio* si confondono) e un contro-azzardo (grazie a questo numero, dopo ogni colpo, ogni fuoco od ogni mietitura non si ricomincia da capo, come nel gioco).

Il codice dell'utensile si articola a sua volta su un tema al tempo stesso tecnico (la trasmutazione della materia), magico (la metamorfosi) e linguistico (la generazione dei segni), che è quello della *trasformazione*. Per quanto sia sempre scientifica, giustificata secondo i termini del codice scolastico (fisica, chimica, botanica), la trasformazione è sempre costruita come una sorpresa e sovente come un enigma (provvisorio): in che cosa possono essere trasformate le foche? Risposta (ritardata secondo le regole della *suspense*): in mantici e in candele; il discorso (e non soltanto la scienza, la quale è lì solo per essere sua garante) esige da un lato che i due termini dell'operazione, la materia originale e l'oggetto prodotto, le alghe e la nitroglicerina, siano il più distante possibile e, dall'altro, che in base al principio stesso del *bricolage*, ogni oggetto naturale o dato sia ricavato dal suo «esserci» e dirottato verso una destinazione imprevista: la tela del pallone aerostatico, multifunzionale nella misura in cui è uno scarto (del naufragio), si trasforma in lenzuolo e in pale di mulino. Ci si può immaginare quanto questo codice, che è perpetua messa in gioco di classificazioni nuove, impreviste, sia analogo all'operazione linguistica: il potere trasformatore dell'ingegnere è un potere verbale, poiché sia l'uno che l'altro consistono nel combinare elementi (parole, materiali) per produrre sistemi nuovi (frasi, oggetti) e ambedue attingono

perciò da codici molto fidati (lingua, sapere), i cui dati stereotipi non impediscono la resa poetica (e poietica). Si può del resto collegare al codice trasformazionale (linguistico e demiurgico insieme) un sotto-codice, i cui caratteri sono abbondanti, che è quello della denominazione. Appena raggiunta la vetta del monte che dà loro una vista panoramica dell'isola, i coloni si premurano di cartografarla, vale a dire di disegnarne e denominarne le particolarità; questo primo atto d'intellezione e di appropriazione è un atto di linguaggio, quasi che tutta la confusa materia dell'isola, oggetto di trasformazioni future, accedesse allo stato del reale operabile solo attraverso il reticolo del linguaggio; insomma, cartografando la loro isola, ossia il loro «reale», i coloni non fanno altro che realizzare la definizione stessa del linguaggio come *mapping* della realtà.

Come si è detto, la dis-coperta dell'isola comporta due codici, il primo dei quali è il codice euristico, insieme di tratti e di modelli trasformativi della natura. Il secondo, assai più convenzionale dal punto di vista romanzesco, è un codice ermeneutico; da esso promanano i vari enigmi (una decina) che giustificano il titolo del libro (*L'isola misteriosa*), e la cui soluzione viene ritardata sino all'appello finale del capitano Nemo. Avendo studiato questo codice in altra occasione³, siamo qui in grado di assicurare che i termini formali sono presenti anche nell'*Isola misteriosa*: posizione, tematizzazione, formulazione dell'enigma, termini dilatori diversi (che ritardano la risposta), rivelazione. L'euristica e l'ermeneutica sono assai vicine, dato che in entrambi i casi l'isola è oggetto di una rivelazione: come natura, bisogna carpirle la sua ricchezza, come *habitat* di Nemo, bisogna decifrare il suo provvidenziale ospite; tutto il romanzo è costruito su un proverbio banale: *aiutati*, lavora da solo ad assoggettare la materia, *che il del t'aiuta* : avendo riconosciuto la tua umana eccellenza, Nemo agirà nei tuoi confronti come un dio. Questi due codici convergenti mobilitano due simboliche differenti (anche se complementari): l'effrazione della natura, l'assoggettamento, l'addomesticamento, la trasformazione, l'esercizio del sapere (più ancora, come abbiamo già ricordato, dell'esercizio del lavoro) rimandano a un rifiuto dell'eredità, a una simbolica del Figlio; l'azione di Nemo, che a dire il vero è

talora subita con impazienza dal Figlio adulto (Cyrus), implica una simbolica del Padre (analizzata da Marcel Moré⁴) : che padre singolare però, che strano dio: si chiama Nessuno.

Questo primo « sbrogliamento » sembrerà ben più tematico che formalista: questa è tuttavia la libertà metodo-logica che bisogna adottare: non si può *iniziare* l'analisi di un testo (dal momento che è il problema che è stato posto) senza averne fatto un primo esame semantico (di contenuto), oppure tematico, o simbolico, o ideologico. Il lavoro (immenso) che quindi rimane ancora da fare consiste nel seguire i primi codici, nel ripeterne i termini, nel tratteggiare le sequenze, ma anche nello stabilire altri codici, che vengono a profilarsi nella prospettiva dei primi. In definitiva, se ci si assume il diritto di partire da una certa *condensazione* del senso (come abbiamo fatto qui), è perché il movimento dell'analisi, nella sua successione infinita, è appunto quello di far saltare il testo, il primo strato di sensi, la prima immagine di contenuti. La posta in gioco dell'analisi strutturale non è la verità del testo ma il suo plurale; il lavoro non può quindi consistere nel partire da forme per intravedere, illuminare o formulare dei contenuti (per far questo non vi sarebbe alcun bisogno di un metodo strutturale), ma al contrario nel dissipare, arretrare, demoltiplicare, far scattare i primi contenuti sotto l'azione di una scienza formale. In questo movimento, l'analista troverà il suo tornaconto, dato che esso gli dà al tempo stesso lo strumento per iniziare l'analisi a partire da qualche codice che gli è familiare e il diritto di abbandonare quei codici (di trasformarli), andando avanti non già nel testo (il quale è simultaneo, voluminoso, stereo-grafico), bensì nel suo proprio lavoro.

1970.

Note

1 I. I. Rezvin, *Les principes de la théorie des modèles en linguistique*, in «Langages», n. 15, settembre 1969, p. 28.

2 [Non è possibile rendere in italiano la metatesi

défrichement-déchiffrement del testo francese. Almeno per questa volta, il traduttore si ritiene innocente. Il lettore ne tenga conto].

3 ROLAND BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973.

4 Marcel moré, *Les très curieux Jules Verne*, Gallimard, Paris 1960.

Fromentin: *Dominique*

Tutta una piccola mitologia sorregge il *Dominique* di Fromentin; si tratta di un'opera doppiamente isolata perché, oltre ad essere il solo romanzo scritto dal suo autore, questo autore non era neppure scrittore ma, piuttosto, pittore. Questa autobiografia discreta è considerata una delle analisi più generali della crisi amorosa; letterariamente (voglio dire: nelle storie scolastiche della letteratura), si rileva ancora questo paradosso: in pieno periodo positivista e realista (*Dominique* è del 1862), Fromentin produce un'opera che passa per un grande romanzo di analisi psicologica. Tutto questo fa sì che *Dominique*, istituzionalmente (perché altra cosa è chi lo legge), sia consacrato come un capolavoro singolare: Gide lo metteva fra quei famosi dieci libri che si portano su un'isola deserta (ma in un'isola deserta che cosa ce ne faremmo di questo romanzo dove non si mangia né si fa mai all'amore?)

Dominique è infatti un romanzo benpensante, in cui si ritrovano tutti i valori che sono a fondamento dell'ideologia cosiddetta borghese, sussunti sotto una psicologia idealista del soggetto. Questo soggetto riempie tutto il libro, che ne deriva la sua unità, la sua continuità, il suo svelamento; per maggior comodità dice *Io*, confondendo, come ogni soggetto della cultura borghese, la propria parola e la propria coscienza, e facendosi una gloria di questa confusione, col nome di *autenticità* (la forma di *Dominique* è una «confessione»); provvisto di una parola trasparente e di una coscienza senza segreti, il soggetto può analizzarsi da sé a lungo: non ha inconscio, solo ricordi: la memoria è la sola forma di sogno che la letteratura francese di questo secolo abbia conosciuto; ma questa memoria, va detto, è sempre costruita: non è associazione, irruzione (come sarà in Proust), bensì richiamo alla mente (per quanto in Fromentin - ed è uno dei suoi lati seducenti - la ricostruzione aneddotica dell'avventura ceda

spesso allo straripare del ricordo insistente, effusivo, di un momento, di un luogo). Questo soggetto puro vive in un mondo senza trivialità: gli oggetti quotidiani per lui non esistono se non per poter far parte di un quadro, di una «composizione»; non hanno mai un'esistenza d'uso, ancor meno vanno al di là di quest'uso per disturbare il soggetto che pensa, come succederà nel romanzo posteriore (Fromentin, tuttavia, sarebbe stato capace di invenzioni triviali: lo prova quel mazzo di rododendri, dalle radici avvolte in pezze bagnate, dono abbastanza ridicolo del futuro marito alla giovane fidanzata). Infine, secondo la buona psicologia classica, ogni avventura del soggetto deve avere un senso, che, in generale, è il modo stesso in cui si conclude: *Dominique* comporta una lezione morale, detta «lezione di saggezza»: il riposo è una delle rare possibili felicità, bisogna sapersi limitare, le chimere romantiche sono deprecabili, ecc.: il soggetto puro finisce per sfruttare saggiamente le proprie terre e i propri contadini. Tale press'a poco è quello che si potrebbe chiamare il dossier ideologico di *Dominique* (è un po' un termine giudiziario; ma bisogna risolversi, la letteratura è sotto processo).

Questo dossier è piuttosto triste ma fortunatamente non esaurisce *Dominique*. Non che Fromentin sia minimamente rivoluzionario (né in politica, né in letteratura); il suo romanzo è indefettibilmente prudente, conformista, anche pusillanime (se si pensa a tutto quello che la modernità ha poi messo fuori), inchiodato al suo pesante significato psicologico, prigioniero di un'enunciazione benparlante, da cui molto difficilmente possono trovare una via d'uscita il significante, il simbolo, la voluttà. Per lo meno, in virtù della stessa ambiguità che è propria di ogni scrittura, questo testo ideologico comporta degli interstizi, delle deviazioni, dei decentramenti; questo grande romanzo idealista è forse possibile rimodellarlo in un modo più materiale — più materialista: ricaviamo dal testo tutta la polisemia che è capace di darci.

Il «soggetto» di *Dominique* (assaporiamo l'ambiguità della parola : il « soggetto » di un libro è colui che parla e insieme ciò di cui si parla: soggetto e oggetto), il soggetto di *Dominique*

è l'Amore. Ma un romanzo può essere definito dal suo « soggetto » solo in via puramente istituzionale (per esempio nello schedario sistematico di una biblioteca). Ancor più del suo «soggetto» il luogo di una finzione può essere la sua verità, perché è al livello del luogo (vedute, odori, aliti, cenestesie, tempi) che il significante si enuncia più facilmente: il luogo rischia di essere la figura del Desiderio, senza di cui non può esservi testo. In questo senso, *Dominique* non è un romanzo d'amore, è un romanzo della Campagna. La Campagna non è solo uno scenario (occasione di descrizioni che costituiscono indubbiamente l'elemento più penetrante, più moderno, del libro), è l'oggetto di una passione («quella che posso chiamare la mia passione per la campagna», dice il narratore: e se si concede il diritto di parlare così, è perché si tratta davvero di una passione, nel senso amoroso della parola). In termini più formali, si può dire che la passione per la campagna struttura tutto il discorso di Fromentin; essa gli dà la sua metafora di base, l'Autunno, in cui si possono leggere contemporaneamente la mestizia di un carattere, lo sconforto di un amore impossibile, la rinuncia che s'impone l'eroe, e la saggezza di una vita che, passata la tempesta, scorre infallibilmente verso l'inverno, la morte; gli dà anche le sue metonimie, vale a dire dei nessi culturali così noti, così sicuri, che la campagna diventa in qualche modo il luogo obbligato di certe identificazioni: in primo luogo la Campagna, almeno nella società borghese del XIX secolo che conservava ancora dei legami con l'agricoltura per via della residenza principale o secondaria, è l'Amore, la crisi adolescente (associata, in quanti romanzi, alle vacanze estive, all'infanzia provinciale): nesso favorito dall'analogia metaforica di primavera e desiderio, di linfa e liquido seminale, di rigoglio vegetale ed esplosione puber-taria (si legga in proposito la folle passeggiata di Dominique adolescente nei dintorni della sua città di collegio, un giovedì di aprile) ; Fromentin ha sfruttato a fondo questo nesso culturale: la campagna per il suo eroe è il luogo eidetico dell'Amore: uno spazio eternamente destinato a contrarlo e riassorbirlo. Inoltre la Campagna è la Memoria, il posto in cui si produce una certa ponderazione del tempo, un ascolto delizioso (o doloroso) del ricordo; e nella misura in cui la campagna è anche (e talvolta principalmente) la dimora, la

camera campagnola diventa una sorta di *tempio* del rimuginare: Dominique, attraverso mille intagli e iscrizioni, vi pratica quella «mania delle date, delle cifre, dei simboli, dei geroglifici», che fanno dei Trembles una tomba ricoperta di sigilli commemorativi. Infine, la Campagna è il Racconto; vi si parla senza limite di tempo, vi ci si confida, vi ci si confessa; nella misura in cui la Natura è reputata silenziosa, notturna (almeno in quel postromanticismo *Si* cui Fromentin fa parte), essa è la sostanza neutra da cui può levarsi una parola pura, infinita. Luogo del senso, la Campagna si contrappone alla Città, luogo del rumore; si sa - e si vedrà - quanto in *Dominique* la Città sia amaramente screditata; Parigi è produttrice di *rumore*, nel senso cibernetico del termine: quando Dominique soggiorna nella capitale, il senso del suo amore, del suo scacco, della sua perseveranza, si offusca, e a paragone la Campagna costituisce uno spazio intelligibile, dove la vita può leggersi sotto forma di un destino. Ecco perché, forse, la Campagna più che l'Amore è il vero «soggetto» di *Dominique* : perché essa è, a un tempo, desiderio e intelligenza: vi si capisce perché si vive, perché si ama, perché si fallisce (o piuttosto, ci si risolve a non capire mai niente di tutto ciò, e questa stessa risoluzione ci appaga come un atto supremo d'intelligenza); vi ci si rifugia come nel seno materno, che è anche il seno della morte: Dominique ritorna ai Trembles con lo stesso moto sgomento che spinge il gangster di *Asphalt Jungle* a fuggire dalla città e venirsene a morire allo steccato della casa di campagna da cui un giorno era partito. Cosa curiosa, la storia d'amore raccontata da Fro-mentin può lasciarci freddi; ma il suo desiderio di campagna tocca dentro di noi qualcosa di vivo: *Les Trembles*, Villeneuve di notte, ci attirano.

Questo romanzo etereo (dove il solo atto sessuale è un bacio) è abbastanza brutalmente un romanzo di classe. Non bisogna dimenticare che Fromentin, di cui le storie letterarie ci ricordano con compunzione la passione ferita e la disillusione romantica, fu perfettamente integrato nella società del Secondo Impero: ricevuto nel salotto della principessa Matilde, nipote di Napoleone I, invitato da Napoleone III a Compiègne, membro della giuria dell'E-sposizione universale del 1867, fece

parte della delegazione che inaugurò il canale di Suez, nel 1869; quanto dire che, come persona civile, non fu affatto in disparte nella vita storica del suo tempo come lo fu il suo eroe, che, invece, ha l'aria di evolvere attraverso luoghi socialmente astratti come la Città e la Campagna. In realtà, *anche e soprattutto* nell'opera di Fromentin, la Campagna, quando la si guardi un po' da vicino, è un luogo socialmente pesante. *Dominique* è un romanzo reazionario (nel senso più esatto del termine): il Secondo Impero è quel momento della storia francese in cui il grande capitalismo industriale si è sviluppato con violenza come una fiammata incendiaria; in questo movimento irresistibile la Campagna, quale che sia il contributo elettorale da essa apportato, attraverso i contadini, al fascismo napoleonico, non poteva non rappresentare un luogo già anacronistico: rifugio, sogno, asocialità, depoliticizzazione, tutto un cascame della Storia vi si trasformava in valore ideologico. *Dominique* mette sulla scena in un modo molto diretto (benché attraverso un linguaggio indiretto) tutti i respinti della grande promozione capitalista, chiamati, per sopravvivere, a trasformare in solitudine gloriosa l'abbandono in cui li lascia la Storia («Ero solo, solo della mia famiglia, solo della mia condizione», dice l'eroe). In questo romanzo non c'è che un personaggio dotato di ambizione e che tenti, con frasi antichizzate il cui nobile disinteresse designa per negazione la violenza della sua avidità, di rientrare nella corsa al potere: Augustin, il precettore. Non ha cognome, è un bastardo, buona condizione romantica per essere ambizioso; vuole arrivare con la politica, unica via di potenza che il secolo conceda a chi non possiede né fabbriche né azioni; ma gli altri appartengono a una classe delusa: Olivier, l'aristocratico puro, finisce per suicidarsi, o, che è ancora più simbolico, per sfigurarsi (manca persino il suo suicidio: l'aristocrazia non ha più faccia); e Dominique, anche lui aristocratico, fugge la Città (emblema congiunto dell'alta mondanità, della finanza e del potere), e decade fino allo stadio di un *gentleman-farmer*, cioè di un piccolo coltivatore diretto: decadenza che tutto il romanzo si adopra a consacrare sotto il nome di *saggezza*-, la saggezza consiste, non dimentichiamolo, nel saper far fruttare (le proprie terre e i propri operai); la saggezza è lo sfruttamento senza l'allargamento. Ne consegue che la

posizione sociale di Dominique de Bray è al tempo stesso morale e reazionaria, sublimata sotto le specie di un patriarcato benevolo: il marito è un ozioso, va a caccia e fa romanzo dei suoi ricordi, la moglie tiene i conti; lui passeggia fra i suoi contadini, gente di fatica, dai reni piegati, contorti, che ancora si curva per salutare il padrone, lei ha l'incarico di purificare la proprietà mediante distribuzioni di beneficenza («Teneva le chiavi della farmacia, della biancheria, della legna, dei sarmenti», ecc.): un'associazione a ruoli incrociati: da un lato il libro (il romanzo) e lo sfruttamento, dall'altro i libri (di conti) e la carità, « tutto nel più naturale dei modi, non come una condanna ma come un dovere inerente alla sua posizione, alla sua ricchezza e alla sua nascita». La «semplicità» che il primo narratore (quasi lo stesso Fromentin) presta al linguaggio del secolo, non è altro evidentemente che l'artificio culturale grazie a cui diventa possibile naturalizzare dei comportamenti di classe; questa «semplicità» da teatro (perché ci viene *detta*) è come la vernice sotto cui sono venuti a depositarsi i rituali della cultura: la pratica delle Arti (pittura, musica, poesia, servono da fonti al grande amore di Dominique) e lo stile dell'interlocuzione (i personaggi fra loro parlano quel linguaggio bizzarro, che si potrebbe chiamare «stile giansenista», le cui clausole, qualunque sia l'oggetto a cui si applicano, amore, filosofia, psicologia, sono ricavate dalle versioni latine e dai trattati religiosi: per esempio «rientrato nel grigiore della vita di provincia», che è uno stile da confessore). Il linguaggio elevato non è soltanto un modo di sublimare la materialità dei rapporti umani; crea questi rapporti: tutto l'amore di Dominique per Madeleine deriva dal Libro Anteriore; è un tema ben noto della letteratura amorosa, da quando Dante ha fatto dipendere la passione di Paolo e Francesca da quella di Lancillotto e Ginevra; Dominique si stupisce di ritrovare la sua storia nel libro degli altri; non sa che ne deriva.

Allora il corpo è assente da questo romanzo a un tempo sociale e morale (due ragioni per espellerlo)? Niente affatto; ma ci rientra per una via che non è mai direttamente quella di Eros: è la via del gran patetico, sorta di linguaggio sublime che

si ritrova nei romanzi e nelle pitture del romanticismo francese. I gesti sono deviati dalla loro sfera corporea, immediatamente destinati (con una fretta che somiglia molto a una paura del corpo) a una significazione ideale: che cosa c'è di più carnale dell'inginocchiarsi davanti alla donna amata (cioè adagiarsi ai suoi piedi e per così dire *sotto di lei*)? Nel nostro romanzo, questo impegno erotico viene dato soltanto come «moto» (parola che tutta la civiltà classica ha continuamente trasportato dal corpo all'anima) di una effusione morale, la richiesta di perdono; parlandoci, a proposito di Madeleine, di uno « scatto di sdegno che non dimenticherò mai », il narratore finge di ignorare che il gesto indignato non è che un rifiuto del corpo (qualunque ne sia il motivo, qui molto ingannevole poiché in realtà Madeleine desidera Dominique : non è nient'altro che un diniego). In termini moderni, si dirà che nel testo di Fromentin (riesumando del resto tutto un linguaggio d'epoca), il significante è immediatamente *rubato* dal significato.

Tuttavia questo significante (questo corpo) ritorna, come è giusto, proprio là dove è stato sottratto. Ritorna perché l'amore che qui è raccontato in un modo sublime (di rinuncia reciproca) è *nello stesso tempo* trattato come una malattia. La sua apparizione è quella di una crisi fisica; raggela ed esalta Dominique come un filtro: questi non s'innamora forse della prima persona che incontra nella sua folle passeggiata, vale a dire in stato di crisi (avendo bevuto il filtro), proprio come in un racconto popolare? Si cercano mille rimedi a questa malattia, ed essa vi resiste (sono del resto, anche qui, rimedi di casta, quali si potrebbero concepire nella medicina degli stregoni: «mi consigliava di guarirmi, - dice Dominique di Augustin, - ma con mezzi che gli sembravano i soli degni di me»); e passata (imperfettamente) la crisi, ci vuole del riposo («Sono molto stanco... ho bisogno di riposo») -ragion per cui si parte per la campagna. Però, come se si trattasse di una tabella nosografica incompleta o falsa, il centro del disturbo non viene mai nominato: il sesso. *Dominique* è un romanzo senza sesso (la logica del significante dice che questa assenza si iscrive già nell'oscillazione del nome che dà il titolo al libro: Dominique in francese è un nome doppio: maschile e femminile); tutto si annoda, si svolge, si conclude *al di fuori della pelle*-, nel corso di

tutta la storia si producono solo due contatti, e si può immaginare che forza di deflagrazione ricavano dall'ambiente sensualmente vuoto in cui intervengono : Madeleine, fidanzata a M. de Nièvres, appoggia «le due mani sguantate nelle mani del conte» (lo *sguantato* della mano possiede un valore erotico di cui si è servito molto Pierre Klossowski) : il rapporto coniugale è tutto qui; quanto al rapporto adultero (che non arriva a compiersi), esso produce soltanto un bacio, quello che Madeleine accorda e ritira al narratore prima di lasciarlo per sempre: tutta una vita, tutto un romanzo per un bacio: ci troviamo in una economia del sesso *parsimoniosa*.

Cancellata, decentrata, la sensualità va altrove. Dove? nell'emotività, che, invece, può legalmente produrre degli scarti corporei. Castrato dalla morale, l'uomo di questo mondo (che è grosso modo il mondo romantico borghese), il maschio, ha diritto ad atteggiamenti ordinariamente ritenuti femminili: cade in ginocchio (davanti alla donna vendicatrice, castratrice, dalla mano fallicamente levata in un gesto d'intimidazione), sviene («caddi lungo disteso sul pavimento»). Sbarrato il sesso, la psicologia diventa lussureggiante; due attività legali (perché culturali) diventano il campo dell'esplosione erotica: la musica (i cui effetti sono sempre descritti con eccesso, come se si trattasse di un orgasmo [«Maddalena ascoltava, palpitante...»]) e la passeggiata (vale a dire la Natura: passeggiate solitarie di Dominique, passeggiata a cavallo di Madeleine e di Dominique); a queste due attività, vissute nel modo dell'erotismo nervoso, si potrebbe aggiungere a buon diritto un ultimo sostituto, e di grande statura: la scrittura in sé, o, almeno, dato che l'epoca resta al di fuori della *distinzione* moderna che oppone la parola alla scrittura, l'enunciazione: qualunque sia la sua disciplina oratoria, è il turbamento sessuale che passa nella mania poetica del giovane Dominique e nella confessione dell'adulto che ricorda e si commuove: se in questo romanzo vi sono due narratori, è in un certo senso perché bisogna che la *pratica espressiva*, sostituto dell'attività erotica infelice, delusa, sia distinta dal semplice discorso letterario di cui, a sua volta, è incaricato il secondo narratore (confessore del primo e autore del libro).

C'è ancora una trasposizione del corpo in questo romanzo: il masochismo sconfinato che regola tutto il discorso dell'eroe.

Questa nozione, diventata di dominio pubblico, è sempre più abbandonata dalla psicoanalisi, che non può contentarsi della sua semplicità. Se qui ci serviamo ancora di questa parola è proprio in ragione del suo valore culturale (*Dominique* è un romanzo masochista, in un modo *stereotipato*), e anche perché questa nozione si confonde senza difficoltà con il tema sociale della delusione di classe, di cui abbiamo parlato (che si possano tenere due discorsi critici su una stessa opera è una forte ragione per farne conto: l' 'indecidibilità delle determinazioni *prova* la specificità letteraria di un'opera): alla frustrazione sociale di una porzione di classe (l'aristocrazia) che si apparta dal potere e si seppellisce in famiglia in vecchi possedimenti, corrisponde il comportamento da sconfitti dei due innamorati; il racconto, a tutti i suoi livelli, dal sociale all'erotico, è avvolto da un grande drappo funebre; si comincia con l'immagine del Padre stanco, che si trascina, appoggiato a una canna, sotto il pallido sole autunnale, davanti alle spalliere del suo giardino; tutti i personaggi finiscono nella morte vivente: sfigurati (Olivier), appiattiti (Augustin), eternamente rifiutati (Ma-deleine e Dominique), feriti a morte (Julie): un'idea di nulla travaglia incessantemente la popolazione di *Dominique* («Non era nessuno», «somiigliava a tutti», ecc.), senza che questo nulla abbia la minima autenticità cristiana (la religione è ridotta a cornice conformista): è la pura fabbricazione ossessiva dello scacco. L'Amore, lungo tutta questa storia, queste pagine, è infatti *costruito* secondo un'economia rigorosamente masochista: il desiderio e la frustrazione vi si uniscono come le due parti di una frase, necessarie in proporzione al senso che essa deve avere: l'Amore nasce nella prospettiva stessa del suo scacco, non può nominarsi (accedere al riconoscimento) se non al momento in cui lo si constata impossibile: «- Se sapeste quanto vi amo! - disse Madeleine; — ... oggi posso confessarlo perché è la parola proibita che ci separa -». L'Amore, in questo romanzo così saggio, è proprio una macchina di tortura: avvicina, ferisce, brucia, ma non uccide; la sua funzione operativa è quella di *rendere infermo*-, è una mutilazione volontaria portata nel campo stesso del desiderio: «Madeleine è perduta, e io l'amo!» grida Dominique; bisogna leggere il contrario: amo Madeleine perché è perduta: conforme al vecchio mito di Orfeo, è la

perdita che definisce l'amore.

Il carattere ossessivo della passione amorosa (quale è descritta nel libro di Fromentin) determina la struttura del racconto d'amore. Questa struttura è composita, frammischia (e questa impurità definisce forse il romanzo) due sistemi: un sistema drammatico e un sistema ludico. Il sistema drammatico ha in carico una struttura di crisi; il suo modello è organico (nascere, vivere, lottare, morire); nata dall'incontro di un virus e di un terreno (la pubertà, la campagna), la passione s'installa, investe; dopo, affronta l'ostacolo (il matrimonio dell'amata): è la crisi, la cui soluzione è la morte (la rinuncia, il ritiro); narrativamente, ogni struttura drammatica ha come molla la *suspense*: come andrà a finire? Anche se già dalle prime pagine sappiamo che «finirà male» (e successivamente il masochismo del narratore ce lo annuncia di continuo), non possiamo impedirci di vivere le incertezze di un enigma (finiranno per diventare amanti?); non c'è da stupirsi: la lettura sembra chiaramente rientrare in un comportamento perverso (nel senso psicoanalitico del termine) e poggiare su quella che dopo Freud viene chiamata la *scissione dell'io*: sappiamo e non sappiamo come andrà a finire. Questa separazione (questa scissione) del sapere e dell'attesa è propria della tragedia: leggendo Sofocle tutti sanno che Edipo ha ucciso il padre ma tutti fremono dal non saperlo. In *Dominique*, alla domanda associata a ogni dramma amoroso si aggiunge un enigma iniziale: che cos'è che ha potuto fare di Dominique un sepolto vivo? Eppure — e si tratta di un aspetto abbastanza tortuoso del romanzo d'amore — la struttura drammatica a un certo momento si sospende e si lascia penetrare da una struttura ludica: chiamo così ogni struttura *immobile*, articolata sull'andirivieni binario della ripetizione, quale si trova descritta nel gioco (*vort/da*) del bambino freudiano: la passione, una volta installata e bloccata, oscilla fra il desiderio e la frustrazione, la felicità e l'infelicità, la purificazione e l'aggressione, la scena d'amore e la scena di gelosia, in un modo, letteralmente, *interminabile*: niente giustifica che si ponga fine a questo gioco di appelli e repulse. Perché finisca la storia d'amore bisogna che la struttura drammatica riprenda il sopravvento. In *Dominique* è il Bacio, scioglimento del desiderio (scioglimento ben ellittico!), a por fine all'enigma:

giacché ormai sappiamo *tutto* dei due partners: il sapere della storia ha raggiunto il sapere del desiderio: l'«io» del lettore non è più scisso, non c'è più niente da leggere, il romanzo può, deve finire.

Quello che più stupisce in *Dominique* (giacché tutto sommato gli altri anacronismi del libro sono usuali), è in ultima analisi il linguaggio (quella coltre uniforme che ricopre l'enunciato di ogni personaggio e del narratore, non segnalando il libro alcuna differenza idiolettale). Questo linguaggio è sempre *indiretto*; non nomina le cose se non quando ha potuto far loro raggiungere un alto grado di astrazione, distanziarle sotto una generalità schiacciante. Che cosa faccia Augustin, per esempio, non arriva al discorso se non sotto una forma che sfugge a ogni identificazione: «La sua volontà, aiutata da un raro buon senso e da una specchiata onestà [...] faceva miracoli»: quali miracoli? Si tratta di un procedimento molto singolare, perché basta poco che diventi moderno: non consiste nel rendere irreali il referente e, per così dire, formalizzare all'estremo lo psicologismo (cosa che, con un po' d'audacia, avrebbe potuto psicologizzare il romanzo)? Se le azioni di Augustin restano sepolte sotto una crosta di allusioni, il personaggio finisce per perdere ogni corporeità, si riduce a un'essenza di Lavoro, di Volontà, ecc.: Augustin è una cifra. così *Dominique* può essere letto con la stupefazione con cui si legge un'Allegoria del Medioevo; l'allusività dell'enunciazione viene spinta al punto che questa diventa oscura, anfigurica; continuamente ci viene detto che Augustin è ambizioso, ma solo molto tardi, e per inciso, qual è il campo dei suoi sforzi, come se non c'interessasse sapere se vuol riuscire in letteratura, in teatro o in politica. Tecnicamente questa distanza è quella del *riassunto*: è un continuo riassumere sotto un vocabolo generico (Amore, Passione, Lavoro, Volontà, Dignità, ecc.) la molteplicità degli atteggiamenti, degli atti, dei movimenti. Il linguaggio cerca di risalire verso la propria pretesa fonte, che è l'Essenza, o, almeno filosoficamente, il genere; e *Dominique* in questo è proprio un romanzo dell'origine: confinandosi nell'astrazione il narratore impone al linguaggio un'origine che non è il Fatto

(visione «realista») ma l'idea (visione «idealista»). Allora si capisce meglio, forse, il vantaggio ideologico di questo linguaggio continuamente indiretto: esso onora tutti i possibili sensi della parola «correzione»: *Dominique* è un libro «corretto»: perché evita ogni rappresentazione triviale (non sappiamo mai che cosa mangiano i personaggi, salvo non siano esseri di classi inferiori, vignaioli a cui, per festeggiare la vendemmia, viene servita oca arrosto); perché rispetta i precetti classici del buon stile letterario; perché dell'adulterio viene dato appena un discreto effluvio: quello dell'adulterio evitato; perché infine tutte queste distanze retoriche riproducono omologicamente una gerarchia metafisica, quella che separa l'anima dal corpo, restando inteso che questi due elementi sono separati per il fatto che il loro incontro eventuale costituisce un sovvertimento spaventoso, un Errore panico: di gusto, di morale, di linguaggio.

«— Ve ne supplico, - dice Augustin al suo allievo, — non credete mai a quanti vi diranno che la ragione è nemica del bello, perché invece è la compagna inseparabile del giusto e del vero —»: Questo genere di frasi è oggi quasi inintelligibile; o, se si preferisce dare una forma più culturale al nostro stupore: chi potrebbe capirla, dopo aver letto Marx, Freud, Nietzsche, Mallarmé? L'anacronismo di *Dominique* è certo. Pure, passando in rassegna alcune delle distanze che lo compongono, non ho affatto voluto dire come non bisognava leggere questo libro; ho voluto, al contrario, sottolineando molto le linee di una rete, liquidare in qualche modo le resistenze che un romanzo del genere può destare in un lettore moderno, affinché poi, sul filo della lettura reale, quasi caratteri di una scrittura magica che da invisibili diventino a poco a poco articolati sotto l'effetto del calore, appaiano gli interstizi della prigione ideologica in cui si mantiene *Dominique*. Questo calore, produttore di una lettura finalmente leggibile, è, sarà, quello del nostro piacere. Ci sono molti angoli di piacere in questo romanzo, che non sono necessariamente distinti dalle alienazioni che abbiamo segnalato: un certo incanto, prodotto dalla scorrevolezza delle frasi; la voluttà leggera, delicata, delle descrizioni della

campagna, penetrante quanto il piacere che ricaviamo da certe pitture romantiche; e, in maniera più generale, come si è detto all'inizio, la pienezza fantasmatica (arriverò a dire: l'erotismo) annessa a ogni idea di ritiro, di riposo, di equilibrio; una vita conformista è odiosa quando siamo in stato di veglia, cioè quando parliamo il linguaggio necessario dei valori; ma nei momenti di fatica, di abbattimento, al colmo dell'alienazione urbana o della vertigine parolaia delle relazioni umane, un sogno passatista si leva davanti a noi: la vita ai *Trembles*. Tutte le cose allora sono invertite: *Dominique* ci appare come un libro illegale: percepiamo in esso la voce di un demone: demone costoso, colpevole, poiché ci invita all'ozio, all'irresponsabilità, alla famiglia, in una parola: alla saggezza.

1971.

Pierre Loti: *Aziyadé*

Nel nome di Aziyadé, leggo e intendo questo: in primo luogo, la progressiva dispersione (quasi la gamma tonale di un fuoco d'artificio) delle tre vocali più limpide del nostro alfabeto (l'apertura delle vocali: quella delle labbra, quella dei sensi); la carezza della Z, la palatizzazione sensuale, leggermente opulenta della Y, tutto quello strascichio che scivola e si spande, sottile e copioso; poi, una costellazione di isole, di stelle, di popoli, l'Asia, la Georgia, la Grecia; poi, ancora, tutta una letteratura: Hugo che nelle sue *Orientales* mise il nome di Albaydé, e dietro Hugo tutto il romanticismo ellenofilo; Loti, viaggiatore specializzato nell'Oriente, cantore di Istanbul; la vaga idea di un personaggio femminile (una «Désenchantée»); infine il pregiudizio di aver a che fare con un romanzo vecchiotto, insipido e rosa, genere *gnamgnam* o *cucul*: insomma, dal significante sontuoso, al significato derisorio, una vera delusione. Eppure, da un'altra regione della letteratura, qualcuno sorge e ci dice che bisogna sempre *rovesciare* la delusione del nome proprio e rendere tale rovesciamento l'itinerario di un noviziato: il narratore proustiano, partito dalla gloria fonetica dei Guermantes, trova nel mondo della duchessa ben altro rispetto a quello che lo splendore arancione del Nome faceva supporre, e proprio *venendo a capo* della delusione del suo narratore Proust può scrivere la sua opera. Forse anche noi possiamo imparare a deludere il nome di Aziyadé secondo la buona norma e, dopo essere scivolati dal nome prezioso alla triste immagine di un romanzo fuori moda, venirne à capo grazie all'idea di un *testo*: frammento del linguaggio infinito che non racconta nulla, ma dove accade *qualcosa di inaudito e di tenebroso*.

Loti è l'eroe del romanzo (benché abbia altri nomi e benché questo romanzo si presenti come il racconto di una realtà, non di una finzione) : Loti è *nel* romanzo (la creatura fittizia, Aziyadé, chiama senza sosta il suo amante Loti: «*guarda, Loti, e dimmi...*»), ma ne è anche al di fuori, poiché il Loti che ha scritto il libro non coincide affatto con l'eroe Loti: i due non hanno neppure la stessa identità: il primo Loti è inglese, muore giovane; il secondo Loti, Pierre, è membro dell'Académie Française, ha scritto ben altri libri oltre al racconto dei suoi amori turchi. Il giuoco d'identità non si ferma qui: questo secondo Loti, bene insediato nel commercio e negli onori del libro, non è neppur lui il vero, civile autore di *Aziyadé* : il vero si chiamava Julien Viaud; era un ometto che, verso la fine della vita, si faceva fotografare nella sua casa di Hendaye, vestito all'orientale e circondato da un bazar sovraccarico di oggetti folkloristici (aveva almeno un gusto in comune con il suo eroe: il travestitismo). Ma non è lo pseudonimo a interessarci (in letteratura, è banale), è il secondo Loti, quello che è e non è il suo personaggio, quello che è e non è l'autore del libro: non penso che ne esistano altri nella letteratura, e la sua invenzione (dovuta al terzo uomo, Viaud) è abbastanza audace: dato che, in fin dei conti, se è normale firmare la narrazione di quello che ti capita e di mettere in tal modo il tuo nome a uno dei tuoi personaggi (è quanto avviene in qualunque Diario intimo), non lo è affatto invertire la donazione del nome proprio; che è appunto quel che ha fatto Viaud: si è messo, lui, autore, il nome del suo eroe. Per cui, preso nella rete dei tre termini, il firmatario del libro è falso due volte: il Pierre Loti garante di *Aziyadé* non è affatto il Loti che ne è l'eroe e questo garante (*auctor-autore*) è a sua volta truccato, in quanto l'autore non è Loti, è Viaud: il giuoco è tra un omonimo e uno pseudonimo; quel che manca, che è taciuto, che è aperto, è il nome proprio, la peculiarità del nome (il nome che specifica e il nome che appropria). Dov'è lo scrittore?

Monsieur Viaud è nella sua casa di Hendaye, circondato dalle anticaglie marocchine e giapponesi; Pierre Loti è all'Académie Française; il tenente britannico Loti è morto in Turchia nel 1877 (l'altro Loti aveva allora 27 anni, ed è

sopravvissuto al primo di 66). Di chi è la storia? A chi si riferisce? A quale *soggetto*? Nella firma stessa del libro si constata un buco, una perdita di persona, ben più insidiosa — per l'aggiunta del secondo Loti, di questo terzo scrittore - della semplice pseudonimia.

Che cosa succede?

Un uomo ama una donna (è l'inizio di una poesia di Heine); deve lasciarla; ne muoiono entrambi. È davvero questo, *Aziyadé*? Quand'anche aggiungessimo all'aneddoto le sue circostanze e il suo scenario (la vicenda è ambientata in Turchia, durante la guerra russoturca; né l'uomo né la donna sono liberi; sono separati da differenze di nazionalità, di religione, di costumi, ecc.), niente, di questo libro, sarebbe detto in quanto esso si risolve paradossalmente nel semplice sfioramento della banale storia. Vengono raccontati, più che una avventura, degli *eventi (incidents)*: il termine va preso nel senso più esile, più pudico possibile. L'evento, già molto meno forte dell'incidente (*accident*), ma forse più inquietante, è semplice-mente *quel che cade* con dolcezza, come una foglia, sul tappeto della vita; è la piega leggera, precaria, increspata sul tessuto dei giorni; è quel che può essere *appena* notato: una specie di grado zero della notazione, quanto basta per poter scrivere *qualcosa*. Loti — o Pierre Loti — eccelle in tali insignificanze (peraltro consone al progetto etico del libro, relazione su un tuffo nella sostanza atemporale del fuori moda): una passeggiata, un'attesa, un'escursione, una conversazione, uno spettacolo di Karagöz, una cerimonia, una serata invernale, un party ambiguo, un incendio, l'arrivo di un gatto, ecc.: tutto quel pieno di cui l'attesa sembra il vuoto; ma anche tutta quella vacuità esterna (esteriorizzata) che fa la felicità.

Niente.

Dunque, succede: *niente*. Questo *niente*, tuttavia, bisogna dirlo. Come dire: *niente*? Ci troviamo qui dinanzi a un grande

paradosso dello scrivere: *niente* può solo dirsi *niente*; *niente* è forse la sola parola della lingua che non ammette nessuna perifrasi, nessuna metafora, nessun sinonimo, nessun sostituto; infatti dire *niente* altrimenti che con il suo puro denotante (la parola «*niente*»), sarebbe già colmare il niente, smentirlo: come Orfeo che perde Euridice voltandosi verso di lei, *niente* perde un po' del suo senso ogniqualvolta lo si enuncia (lo si denuncia). Bisogna dunque barare. Il *niente* può essere preso dal discorso solo di sbieco, di striscio, con una sorta di allusione captante; è il caso, in Loti, di mille tenui notazioni, che non hanno per oggetto né un'idea, né un sentimento, né un fatto, ma solo, nel senso più largo del termine, *il tempo che fa*. Questo «argomento», che nelle conversa-2ioni quotidiane del mondo intero occupa senz'altro il primo posto, meriterebbe uno studio: a onta della sua apparente futilità, non ci dice forse il vuoto del discorso attraverso cui il rapporto umano si costituisce? Dire *che tempo fa* è stato una volta una comunicazione piena, è stata l'informazione richiesta dal contadino, per il quale il raccolto dipende dal tempo; ma nella relazione urbana, l'argomento è vuoto, e questo vuoto è il senso stesso dell'interlocuzione: si parla del tempo per *non dire niente*, ossia per dire all'altro che gli si parla, per dirgli solo questo: io ti parlo, tu esisti per me, io voglio esistere per te (onde è un atteggiamento falsamente superiore quello di infischarsi del tempo che fa); inoltre, per vuoto che sia l'«argomento», il tempo rinvia a una sorta di esistenza complessa del mondo (di ciò che è) in cui si mescolano il luogo, lo scenario, la luce, la temperatura, la cinestesia, per costituire il modo fondamentale secondo cui il mio corpo c'è e si sente esistere (per non parlare poi delle connotazioni tristi o fauste del tempo a seconda che esso favorisca il nostro progetto del momento) ; ecco perché il tempo che faceva (a Salonicco, a Stanbul, a Eyiip), che Loti nota instancabilmente, ha una molteplicità di funzioni letterarie: permette al discorso di *reggere* senza dire niente (dicendo *niente*), delude il senso, e, sfruttato in alcune notazioni adiacenti («*ciuffi di avena spuntavano fra le nere pietre del selciato... si respirava ovunque l'aria tiepida e il profumo di maggio*»), permette il riferimento a un *esserci* del mondo, primario, naturale, incontestabile, insignificante (nel momento in cui cominciasse il senso,

comincerebbe anche l'interpretazione, cioè il conflitto). È chiara allora la complicità che si stabilisce fra queste infime notazioni e il genere stesso del Diario intimo (quello di Amiel è pieno del tempo che faceva sulle rive del lago di Ginevra nel secolo scorso) : nell'intento di non dire altro che il *niente* della mia vita (evitando di costruirla come Destino), il Diario fa uso di quel particolare discorso il cui « argomento » si riduce al contatto del mio corpo con il suo involucro, o, in altri termini, al *tempo che fa*.

Anacoluto.

Ma il tempo che fa serve anche ad altro (o forse è la stessa cosa): rompere il senso, rompere la costruzione (del mondo, del sogno, del racconto). In retorica questa rottura di costruzione si chiama anacoluto. Per esempio: nella cabina della sua corvetta, nella baia di Salonico, Loti sogna Aziyadé, di cui Samuel gli tende una lunga treccia di capelli bruni; lo svegliano per il quarto e il sogno è interrotto; ed ecco tutto quel che si dice per concludere: « *Piovve a dirotto quella notte, e m'inzuppai tutto* ». così il sogno perde discretamente qualunque senso, anche il senso del non senso; la pioggia (la notazione della pioggia) soffoca quel lampo, quel flash del senso di cui parlava Shakespeare: il senso, rotto, non viene distrutto, viene - cosa rara, difficile - *esonero*.

I due amici.

Nella sua avventura con Aziyadé, il tenente Loti è assistito da due servitori, da due amici, Samuel e Ahmet. Fra questi due affetti, «*c'è un abisso*».

Gli occhi di Ahmet sono piccoli, quelli di Samuel dolcissimi. Ahmet è originale, generoso, è l'amico di casa, del focolare, è l'intimo; Samuel è il ragazzo della barca, del letto galleggiante, è il messaggero, il fluttuante. Ahmet ha una fissità islamica; Samuel è un incrocio di ebreo, d'italiano, di greco e di turco; è l'uomo della lingua mista, del sabir, della *lingua franca*. Ahmet è il cavaliere di Aziyadé, di cui sposa la

causa; Samuel è il rivale geloso di Aziyadé. Ahmet è sul versante della virilità («co» un fisico erculeo); Samuel è femminile, ha un'aria tenera, è pulito come una gatta. Samuel è invaghito di Loti; evidentemente ciò non è articolato, ma è comunque espresso (*«La sua mano tremava nella mia e la stringeva più di quanto fosse necessario — Che volete, disse con voce cupa e turbata, che volete mi? Che cosa volete da me?... Qualcosa d'inaudito e di tenebroso era passato per la mente del povero Samuel — nel vecchio Oriente tutto è possibile! — e poi s'era coperto il volto con le braccia, e rimaneva lì, terrorizzato di se stesso, immobile e tremante...»*). Qui appare un motivo, che trapela anche in altri passi: no, Aziyadé non è solo un libro rosa: questo romanzo per giovinette è anche una piccola epopea di Sodoma, improntata da allusioni a *qualcosa d'inaudito e di tenebroso*.

Il paradigma dei due amici è quindi ben formulato (l'amico/l'amante), ma non ha sviluppo alcuno: non viene *trasformato* (in azione, in intreccio, in dramma): il senso resta come indifferente. Questo romanzo è un discorso quasi immobile, che pone dei sensi senza però risolverli.

Il Divieto.

Passeggiando per Stambul, il tenente Loti costeggia mura interminabili, collegate fra loro, a un certo punto, in alto, da un ponticello di marmo grigio. Proprio come il Divieto, che non è soltanto quel che segue interminabilmente, ma anche quel che comunica sopra di te: un recinto da cui sei escluso. Un'altra volta, Loti penetra, ricorrendo a tutta la sua audacia, nel secondo cortile interno della santa moschea di Eyüp, ferocemente proibita ai cristiani; solleva la portiera di cuoio che chiude il santuario, ma è noto che all'interno delle moschee non c'è niente: tanta iniziativa, tanta trasgressione per verificare un vuoto. Anche qui, forse, proprio come il Divieto: uno spazio foscamente difeso ma il cui cuore è *asettico*.

Loti I (l'eroe del libro) affronta tanti divieti: l'harem, l'adulterio, la lingua turca, la religione islamica, le usanze orientali: quanti recinti di cui deve trovare il passaggio, imitando quelli che possono entrarvi! Le difficoltà dell'impresa

sono spesso sottolineate, ma, particolare curioso, si accenna appena a come vengono superate. Se s'immagina quel che poteva essere un serraglio (e tante fonti ce ne dicono la feroce clausura), se si considera per un istante la difficoltà di parlare una lingua straniera, come il turco, senza tradire la propria qualità di straniero, o quanto sia raro vestirsi esoticamente senza però sembrare mascherati, come ammettere che Loti sia potuto vivere per mesi con la donna di un harem, sia riuscito a parlare il turco in poche settimane, ecc.? Nulla ci viene detto di quelle modalità concrete dell'impresa che pure, in altri casi, avrebbero costituito l'essenziale del romanzo (dell'intreccio).

Il fatto è, probabilmente, che per Loti II (l'autore del libro), il Divieto è un'idea; poco importa, insomma, trasgredirlo realmente; l'importante, di continuo enunciato, sta nel porlo e nel porre se medesimi rispetto al Divieto. *Aziyadé* è il nome necessario del Divieto, pura forma sotto cui possono disporsi mille irregolarità sociali, dall'adulterio alla pederastia, dall'irreligione all'errore di lingua.

La squallida dissolutezza.

La squallida dissolutezza è quella del primo mattino, quando si conclude una notte di vagabondaggi erotici («*La squallida dissolutezza mi tratteneva spesso per strada fino a quelle ore mattutine*»). In attesa di *Aziyadé*, il tenente Loti conosce molte di tali notti, dense di «*strane cose*», di «*una prostituzione strana*», di «*qualche imprudente avventura*», tutte esperienze che nascondono certo «i vizi di Sodoma», per il cui appagamento s'intromettono Samuel o Izzeddin Ali, la guida, l'iniziatore, il complice, l'organizzatore di saturnali da cui le donne sono escluse; questi trattenimenti, raffinati o popolari, ai quali si allude spesso, terminano sempre allo stesso modo: Loti li condanna sdegnosamente: finge, ma un po' in ritardo, di rifiutarvisi (come con il guardiano del cimitero di cui accetta i primi approcci prima di spingerlo in un precipizio ; o con il vecchio Kairullah, da lui provocato a proporgli il figlio dodicenne, «*bello come un angelo*», poi congedato ignominiosamente all'alba) : espediente ben noto della malafede, dove il discorso serve ad annullare

retrospettivamente l'orgia avvenuta, che peraltro costituisce l'essenziale del messaggio; poiché insomma *Aziyadé* è *anche* la storia di una dissolutezza. *Stambul* e *Salonicco* (la loro descrizione poetica) stanno sostitutivamente per gli incontri detti ipocritamente spiacevoli, per la « caccia » ostinata ai giovincelli asiatici; il serraglio sta per il divieto che proibisce l'omosessualità; lo scetticismo disincantato del giovane tenente, che lo teorizza agli amici occidentali, sta per l'impulso cacciatore, per l'insoddisfazione eretta a soddisfazione sistematica del Desiderio, che permette al medesimo di rigerminare; e *Aziyadé*, dolce e pura, sta per la sublimazione di quei piaceri: ecco perché viene rapidamente liquidata, come una clausola morale, alla fine di una notte, di un paragrafo di «dissolutezza»: *«allora mi ricordavo che ero a Stambul — e che lei aveva giurato di venirci»*.

Il grande paradigma.

La «dissolutezza»: è questo l'elemento spinto della nostra storia. L'altro termine, al quale bisogna pure che il primo si contrapponga, non è, credo, *Aziyadé*. La contro-dissolutezza non è la purezza (l'amore, il sentimento, la fedeltà, la coniugalità), è la costrizione, cioè l'Occidente, raffigurato in due fasi sotto le spoglie del Commissario di Polizia. Abbandonandosi deliziosamente alla dissolutezza asiatica, il tenente *Loti* fugge le costrizioni *morali* del suo paese, della sua cultura, delle sue istituzioni; donde il dialogo intermittente con la sorella, noiosissima, e con gli amici britannici *Plumkett* e *Brown*, che ci appaiono invece sinistramente gioviali: scorrete queste lettere: la loro funzione è puramente strutturale: si tratta di assicurare al Desiderio il suo termine ripugnante. Ma allora, *Aziyadé*? *Aziyadé* è l'elemento neutro, l'elemento zero di questo grande paradigma: nel discorso, lei occupa il primo posto; nella struttura, è assente, è il posto di un'assenza, è un fatto di discorso, non un fatto di desiderio. È davvero lei, o non piuttosto *Stambul* (ossia la «squallida dissolutezza») che *Loti* vuole infine scegliere contro la *Deerhound*, l'Inghilterra, la politica delle grandi potenze, la sorella, gli amici, la vecchia madre, il lord e la lady che suonano tutto Beethoven nel

salotto di una pensione di famiglia? Loti I sembra morire della morte di Aziyadé, ma Loti II gli prende il posto; liquidato con nobiltà il tenente, l'autore continuerà a descrivere città, in Giappone, in Persia, in Marocco, cioè a segnalare, a circoscrivere (con discorsi-emblemi) lo spazio del suo desiderio.

Abbigliamenti.

Un moralista esclamò un giorno: mi convertirei volentieri, per poter portare il caffettano, la gellaba e il selham! In altri termini: tutte le menzogne del mondo, purché il mio abbigliamento sia vero! Preferisco che menta la mia anima, piuttosto che il mio abbigliamento! La mia anima per un abbigliamento! I travestiti sono cacciatori di verità: ciò che pia li inorridisce, è appunto l'essere *maschera-ti*: c'è una sensibilità morale alla verità dell'abito, e tale sensibilità, quando la si possiede, è molto ombrosa: il colonnello Lawrence affrontò molte prove per conquistarsi il diritto di portare lo scian saudita. Il tenente Loti è un fanatico di travestitismo; si traveste dapprima per ragioni tattiche (da turco, da marinaio, da albanese, da derviscio), poi per ragioni etiche: vuole convertirsi, diventare turco nell'essenza, cioè nell'abbigliamento; è un problema di identità; e siccome quel che viene abbandonato — o adottato — è una persona totale, non occorre nessun contagio fra i due abbigliamenti, spoglia occidentale e abito nuovo; donde quei luoghi di trasformazione, quelle celle di travestimento (dalle ebrei di Salonico, dalla signora di Galata), sorta di compartimenti stagni, di chiuse in cui avviene scrupolosamente lo scambio delle identità, la morte dell'una (Loti) e la nascita dell'altra (Arif).

Questa dialettica è nota: si sa che l'abito non *esprime* la persona, ma la costituisce; o, piuttosto, si sa che la persona non è nient'altro che quell'immagine desiderata a cui l'abito ci permette di credere. Qual è dunque la persona che il tenente Loti auspica di essere? Probabilmente quella di un turco del tempo antico, ossia di un uomo dal Desiderio puro, disancorato dall'Occidente e dal modernismo, nella misura in cui, a

giudizio di un occidentale moderno, l'uno e l'altro si identificano con la responsabilità stessa di vivere. Ma sotto il Diario del tenente Loti, l'autore Pierre Loti scrive qualcosa d'altro: la persona di cui desidera investire il suo personaggio, prestandogli i bei costumi di un tempo, è quella di un essere pittorico: «*far parte di questo quadro pieno di movimento e di luce*», dice il tenente che, nei panni di un vecchio turco, fa il giro delle moschee, dei caffè, dei bagni e delle piazze, cioè dei *quadri* della vita turca. Lo scopo del travestimento è dunque, in sostanza (esaurita l'illusione di essere), quello di trasformarsi in oggetto *descrivibile* - e non in soggetto introspettibile. La consacrazione del travestimento (ciò che lo smentisce proprio perché lo azzecca), è l'integrazione pittorica, il passaggio del corpo in una scrittura complessiva, insomma (alla lettera), la *trascrizione*: vestito *esattamente* (cioè con un abito da cui l'eccesso di esattezza sia bandito), il soggetto si dissolve, non per ebbrezza, ma per apollinismo, per partecipazione a una proporzione, a una combinatoria. così un autore minore, fuori moda e visibilmente poco preoccupato di teoria (per quanto contemporaneo di Mallarmé e di Proust) mette in luce la logica letteraria più sottile: poiché voler essere «colui che fa parte del quadro» significa scrivere solo per quel tanto che si è scritti: abolizione del passivo e dell'attivo, dell'esprimente e dell'espresso, del soggetto e dell'enunciato, conforme appunto all'autoricerca della scrittura moderna.

Ma dov'è l'Oriente?

Come appare lontana quell'epoca in cui la lingua dell'Islam era il turco e non l'arabo! Il fatto è che l'immagine culturale si fissa sempre là dove c'è la potenza politica: nel 1877, i «paesi arabi» non esistevano; benché vacillante (*Aziyadé* a modo suo ce lo dice), la Turchia era ancora, politicamente e quindi culturalmente, il segno stesso del-l'Oriente (esotismo nell'esotismo: l'Oriente di Loti comporta momenti invernali, di brina, di freddo: è l'estremità del nostro Oriente, censurata dal turismo moderno). Cento anni dopo, vale a dire oggi, quale sarebbe stato il fantasma orientale del tenente Loti? Certo un paese arabo, l'Egitto o il Marocco; il tenente - o forse un

giovane professore — vi avrebbe preso partito contro Israele, come Loti abbraccia la causa della sua cara Turchia, contro i russi: tutto ciò a causa di Aziyadé - o della *squallida dissolutezza*.

Turco o magrebino, l'Oriente è solo la casella di un giuoco, il termine sottolineato di un'alternativa: o l'Occi-dente, o *altro*. Finché la contrapposizione rimane irrisolta, sottoposta solo a forze di *tentazione*, il senso funziona in pieno: il libro è possibile, *si sviluppa*. Quando Loti si trova costretto a *optare* (come si dice in linguaggio amministrativo), gli è necessario passare dal livello immaginario al livello reale, da un'etica a uno statuto, da un modo di vita a una responsabilità politica, gli è necessario cedere davanti alla costrizione di una *praxis*: il senso cede, il libro s'interrompe, poiché non c'è più un significante, e il significato riprende la sua tirannia.

Quel che conta, è l'investimento fantasmatico, la *possibilità* del senso (e non la sua interruzione) ; quel che c'è *prima* della decisione, fuori di essa, si compie sempre, pare, con l'aiuto di una regressione politica: vertendo sul modo di vita, il Desiderio è sempre feudale: in una Turchia già superata, quella che Loti cerca tremando è una Turchia ancora più antica: il Desiderio procede sempre verso l'arcaismo, dove la maggiore distanza storica assicura la maggiore irrealtà, dove il Desiderio trova la sua forma pura: quella del ritorno impossibile, quella dell'Impossibile (senonché, scrivendola, questa regressione scomparirà).

Il viaggio, il soggiorno.

Una fragile forma funge da transizione o da passaggio - termine neutro, ambiguo, caro ai grandi classificatori - tra l'ebbrezza etica (l'amore di un *'arte di vivere*) e l'impegno nazionale (oggi si direbbe: la politica): è il *soggiorno* (concetto che ha il suo corrispondente amministrativo: la *residenza*). Loti conosce insomma, trasposti in termini moderni, i tre momenti graduati di ogni spaesamento: il viaggio, il soggiorno e la naturalizzazione: egli è successivamente turista (a Salonico), residente (a Eyup), cittadino (ufficiale dell'esercito turco). Di questi tre momenti, il più contraddittorio è il soggiorno (la

residenza): in esso, il soggetto non ha più l'irresponsabilità etica del turista (che è semplicemente un cittadino in viaggio), né ha ancora la responsabilità (civile, politica, militare) del cittadino; è situato fra due statuti forti, e tale posizione intermedia -e, tuttavia, *dura* - è definita dalla lentezza medesima del suo svolgimento (dove, nel soggiorno di Loti a Eyup, una mescolanza di eternità e di precarietà: «ritorna di continuo» e «sta proprio per finire»): il residente è insomma un turista che *ripete* il suo desiderio di restare: «*Abito in uno dei paesi più belli del mondo* — frase da turista, da visitatore di pinacoteche, da fotografo dilettante - e *la mia libertà non ha limiti* » — ebbrezza del residente, al quale una buona conoscenza dei luoghi, dei costumi, della lingua, permette di soddisfare senza timore ogni desiderio (ciò che Loti chiama la libertà).

Il *soggiorno* ha una sostanza propria: rende il paese residenziale, nel caso specifico Stambul, uno spazio composito in cui si condensa la sostanza di molte grandi città, un elemento nel quale il soggetto può *immersersi*: ossia: ficcarsi, nascondersi, insinuarsi, intossicarsi, svanire, scomparire, assentarsi, morire, per tutto quello che non è il suo desiderio. Loti nota bene la natura schizoide della sua esperienza: «*Non soffro più, non ricordo più: passerei con indifferenza vicino a coloro che un tempo ho adorato... non credo a niente, né a nessuno, non amo nessuno né niente; non ho né fede né speranza*»-, ciò è evidentemente il confine della follia, e per quell'esperienza residenziale, di cui si è detto il carattere sostanzialmente intollerabile, il tenente Loti viene a essere rivestito dell' *aura* magica e poetica degli esseri in rottura con la società, con la ragione, con il sentimento, con l'umanità: diventa l'individuo paradossale che non può essere classificato: è quanto gli dice il derviscio Hasan Efendi, che fa di Loti il soggetto contraddittorio, il giovane sapientone, esaltato dall'antica retorica — vera e propria *impossibilità* della natura — sotto la denominazione di *puer senilis*: dotato dei caratteri di tutte le età, fuori dai tempi perché li possiede tutti in una volta.

Se non fosse per i suoi alibi (per la buona filosofia disincantata e per la stessa Aziyadé) questo romanzo potrebbe essere modernissimo: non esprime forse una contestazione molto pigra, che oggi ritroviamo nel movimento hippy (Loti è in fondo un hippy dandy: come lui gli hippies hanno il gusto dell'espatrio e del travestimento)?

Questa forma di rifiuto, o di sottrazione fuori dell'Occidente, non è né violenta, né ascetica, né politica: è esattamente una *Deriva*: *Aziyadé* è il romanzo della *Deriva*. Esistono città di *Deriva*: né troppo grandi, né troppo nuove, occorre che abbiano un passato (come Tangeri, antica città internazionale) e siano nondimeno ancora vive; città in cui si mescolano svariate città intime; città senza esigenze promozionali, città pigre, sfaccendate, e tuttavia nient'affatto lussuose, dove la dissolutezza regna senza prendersi sul serio: proprio come la *Stambul* di Loti. La città è allora come un'acqua che porta e nel contempo riprende dalla riva il reale: ci si trova immobili (sottratti a ogni competizione) e deportati (sottratti a ogni ordine conservatore). Curiosamente, Loti stesso parla della *Deriva* (raro momento davvero simbolico del suo discorso senza segreti): nelle acque di Salonico, la barca in cui compie con Aziyadé le sue gite amorose è «un letto galleggiante», «un letto alla deriva» (cui si contrappone il canotto della *Maria Pia*, carico di buontemponi rumorosi e caparbi, che per poco non li sperona). C'è forse immagine più voluttuosa di un letto alla deriva? Immagine profonda, poiché riunisce tre idee: quella dell'amore, quella del galleggiare e il pensiero che il Desiderio sia una forza alla deriva - motivo per cui si è proposto come migliore approccio, se non come migliore traduzione, dell'« impulso » freudiano (concetto che ha provocato tante discussioni) proprio la parola *deriva*: la deriva del tenente Loti (sulle acque di Salonico, nel sobborgo di Eyup, in balia delle serate invernali con Aziyadé o della dissolutezza nei sotterranei e nei cimiteri di *Stambul*) è dunque l'immagine esatta del suo desiderio.

Mancanza di eredi.

Ancora qualche anno fa, durante l'estate, il quartiere europeo della città di Marrakech era completamente morto (poi il turismo l'ha abusivamente vitalizzato); nella calura, lungo le ampie strade dai negozi aperti ma inutili, dai tavolini pressoché deserti dei caffè all'aperto, nei giardini pubblici dove qua e là un uomo dormiva sulla rada erba di un'aiuola, si assaporava una penetrante atmosfera di «beni vacanti». Tutto sussiste, però niente appartiene più a nessuno; ogni cosa, presente nella sua forma completa, è svuotata di quella tensione combattiva connessa alla proprietà, si ha una perdita, non dei beni, ma delle eredità e degli eredi. Questa è la Stambul di Loti: viva, persino vivace, come un quadro colorato, odoroso, ma privo di proprietario: la Turchia agonizzante (come grande potenza), il modernismo alle porte, poche difese e, qua e là, il culto dei fuori moda, della raffinatezza passata - del passato come raffinatezza. Proprio questa assenza di eredi, questo disancoramento storico si esprimeva con il termine turco *eski* (deliziosamente ambiguo per orecchie francesi) citato con predilezione dal tenente Loti: *«esaminavo i vecchi che mi circondavano: i loro abiti indicavano la minuziosa ricerca delle mode del buon tempo passato; tutto ciò che avevano addosso era eski, persino i loro occhialoni d'argento, perfino i tratti dei loro vecchi profili. Eski, parola pronunciata con venerazione, che vuol dire antico e che si usa in Turchia per vecchie usanze come pure per antiche fogge di abiti o per vecchie stoffe»*. Come la Deriva ha il suo oggetto emblematico, il letto galleggiante, così la Mancanza di eredi ha la sua tematica: l'erba che cresce tra i ciottoli della strada; i cipressi neri che si stagliano sui marmi bianchi; i cimiteri (così numerosi nella Turchia di Loti), che sono non tanto luoghi di morte quanto zone di dissolutezza, di deriva.

Motivi.

Non ho forse detto - senza però esagerare - che questo romanzo vecchiotto - che è poi un romanzo fino a un certo punto - ha qualcosa di moderno? Non solo perché la scrittura, venuta dal Desiderio, sfiora di continuo il divieto, desitua il soggetto che scrive, lo svia; ma anche perché (ed è solo la

traduzione strutturale di quanto precede) nel soggetto i piani operativi sono molteplici: tremano gli uni negli altri. Chi parla (Loti) non è chi scrive (Pierre Loti); l'emissione del racconto emigra, come nel gioco dell'anello, da Viaud a Pierre Loti, da Pierre Loti a Loti, poi al Loti travestito (Arif), ai suoi corrispondenti (la sorella, gli amici inglesi). Quanto alla struttura, è duplice, in pari misura narrativa e descrittiva; mentre di solito (in Balzac, per esempio) le descrizioni sono solo digressioni informative, soste, esse acquistano qui una forza propulsiva: il filo del discorso è nella metafora rinnovata che dice sempre il *niente* della deriva. E la storia stessa, dov'è? È forse la storia di un amore infelice? l'Odissea di un'anima espatriata? il racconto felpato, allusivo, di una dissolutezza all'orientale? Il derviscio Hasan Efendi interroga: «*Ci direte, Arif o Loti, chi siete e che cosa siete venuto a fare tra noi?* » Non c'è risposta: il viaggio - il soggiorno turco di Loti è senza motivo e senza fine, non ha né un *perché* né un *percome*; non appartiene a nessuna determinazione, a nessuna teologia: enuncia qualcosa che è spessissimo un puro significante - e il significante non è mai fuori moda.

1971.

Nota ai testi

I saggi della sezione *Il grado zero della scrittura*, apparsi nel 1953 presso Seuil, sono stati pubblicati in lingua italiana dall'editore Lerici nel 1960, nella traduzione di Giuseppe Bartolucci che qui si riproduce.

Dei *Nuovi saggi critici*, pubblicati sparsamente dall'autore, e raccolti in volume da Seuil nel 1972, tre sono già stati editi in Italia e precisamente:

Les Planches de l'«Encyclopédie», col titolo *Images, raison, déraison*, in *Univers de l'«Encyclopédie»*, Libraires associés, 1964 (trad. it. come prefazione del I volume *dell'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert*, Franco Maria Ricci, Parma 1970).

Fromentin: «Dominique», prefazione all'edizione italiana dell'opera (trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1972).

Pierre Loti: «Aziyadé», prefazione all'edizione italiana dell'opera (trad. it. di Leonella Prato Caruso, Franco Maria Ricci, Parma 1971).

I restanti saggi sono qui pubblicati per la prima volta in italiano, nella traduzione di Renzo Guidieri:

La Rochefoucauld: «Reflections ou Sentences et Maximes», prefazione all'edizione dell'opera, Club français du livre, Paris 1961.

Chateaubriand: «Vie de Rancé», prefazione all'edizione dell'opera, Union générale d'Éditions, Paris 1965.

Proust et les noms, scritto in onore di R. Jakobson, apparso in *To honour Roman Jakobson, essays on the occasion of his seventieth birthday*, Mouton, La Haye 1967.

Flaubert et la phrase, scritto in onore di André Martinet, apparso in «Word», vol. 24, n. 1-2-3, 1968.

Par où commencer?, in «Poétique», n. 1, 1970.